ИСКУССТВО КИНО

12
1963





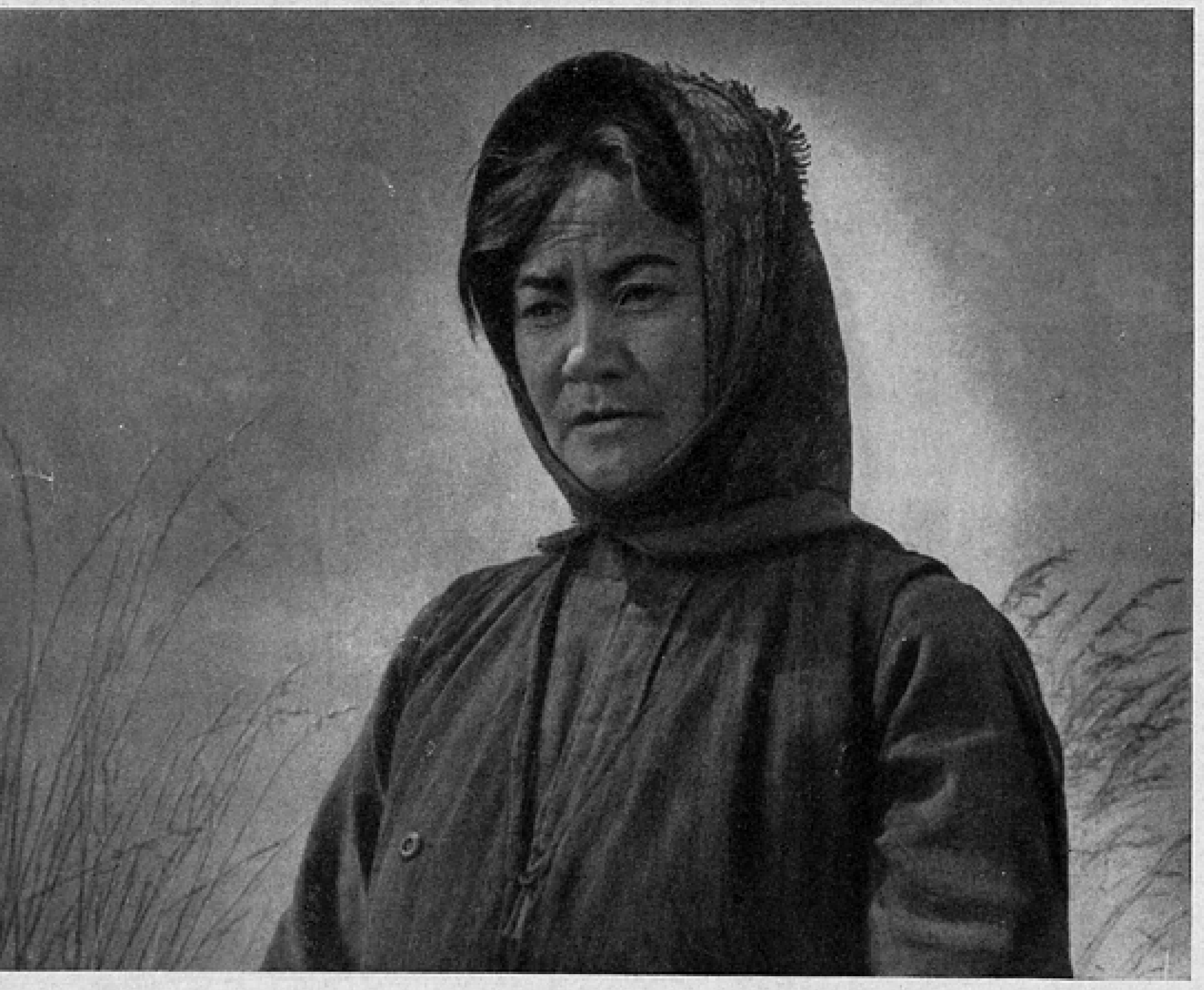




«ВСЕ ОСТАЕТСЯ ЛЮДЯМ»



А. Умурзакова — мать,
К. Есимбеков — сын

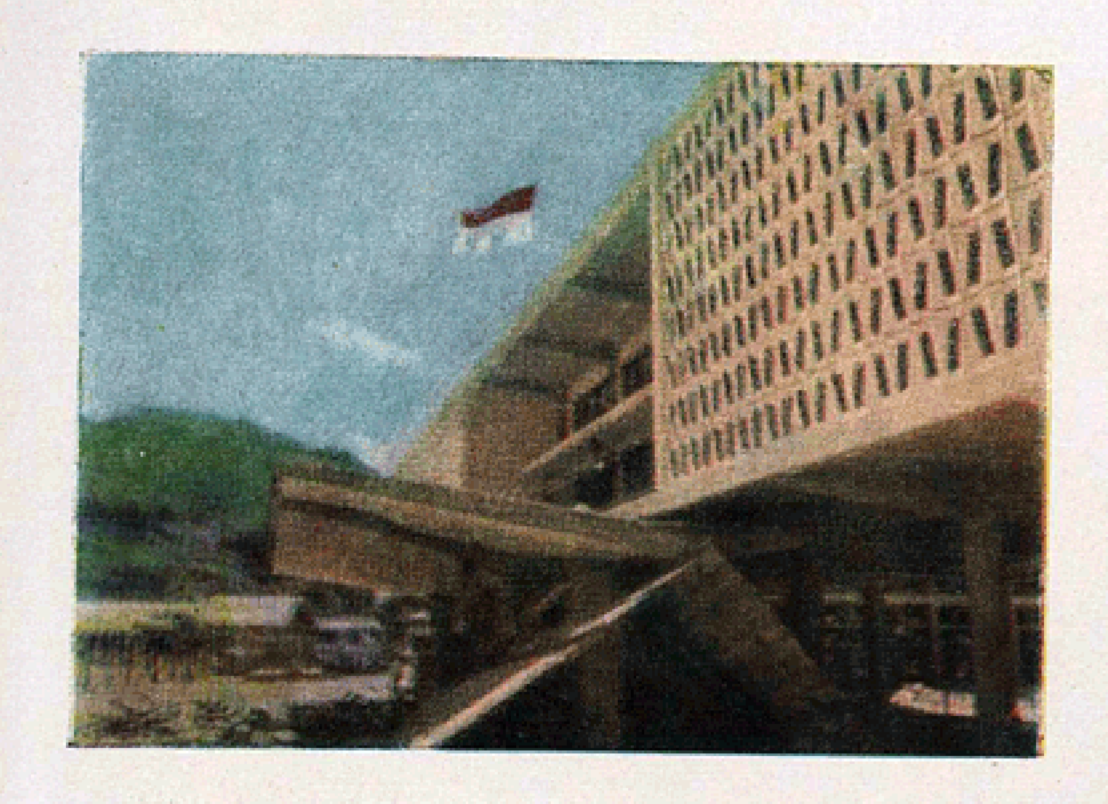


«СКАЗ О МАТЕРИ»

Авторы сценария Д. Ташенов, А. Сацкий. Постановщик А. Карпов Оператор А. Ашрапов. Художник Ю. Вайншток. Композитор А. Бычков. Звукооператор Б. Левкович. «Казахфильм», 1963

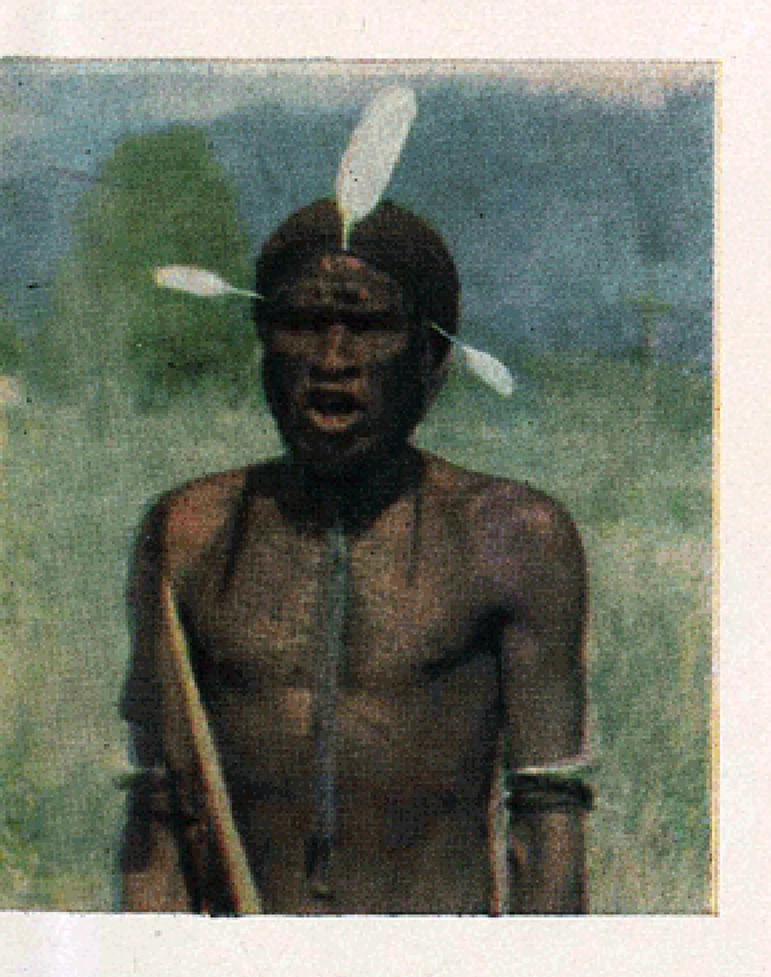
Содержание

На первой странице обложки — кадры из фильма «Все остается людям».
Н. Черкасов — академик Дронов, С. Пилявская — Дронова, Э. Быстрицкая — Румянцева, И. Озеров — Вязьмин.









«СВОБОДА ПРИШЛА В ЗАПАДНЫЙ ИРИАН»



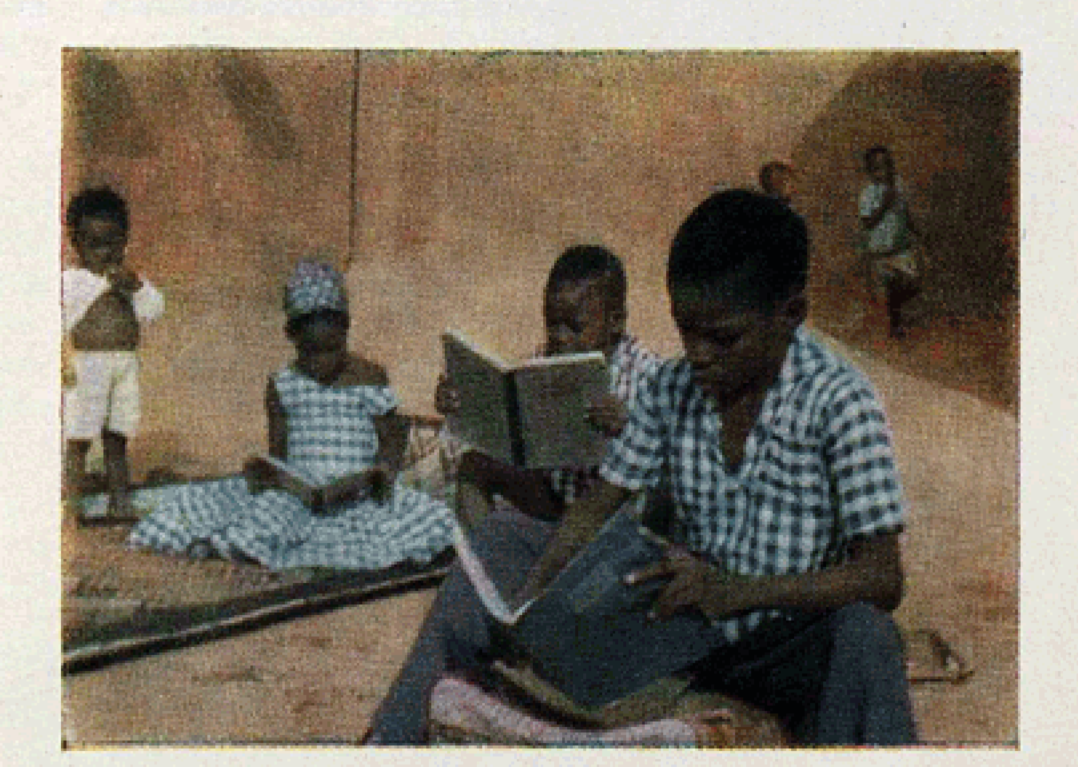




«СЧАСТЬЯ ТЕБЕ, МАЛИ!»



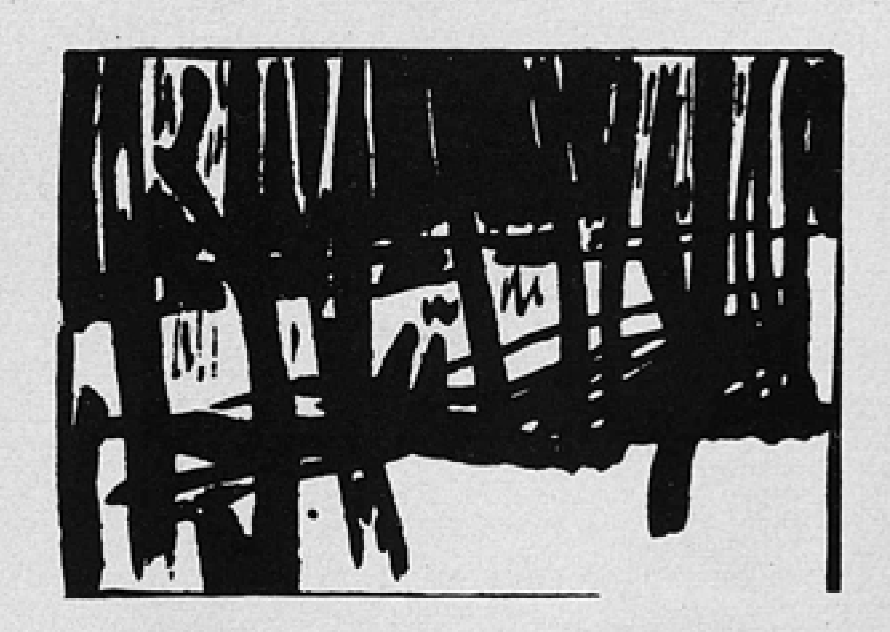
Президент Республики Мали Модибо Кейта















ИЗ РАСКАДРОВКИ К ФИЛЬМУ
«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»



ЭТО НЕ ДОЛЖНО ПОВТОРИТЬСЯ!

Живопись. Холст

Графика. Москва, 1961





ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
Год издания 33-й

Переписка с читателями и зрителями

ЗА ДОЛГУЮ ЖИЗНЬ ХОРОШЕГО ФИЛЬМА

Во многих газетах и журналах появляются в последние годы материалы о фильмах, вошедших в золотой фонд кинематографа. В книгах по истории кино всегда упоминаются и подробно разбираются фильмы С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, А. Довженко, выдающихся деятелей зарубежного кино. Пресса активно пропагандирует шедевры мирового кино. И это хорошо. Но мы, любители кино, вынуждены только этим и ограничиваться.

А как бы хотелось узнать лучшие фильмы не только по разбору в прессе — увидеть их на экране и самим оценить эти замечательные творения.

К сожалению, у нас в Свердловске это почти невозможно. Да и не только у нас. Лишь в Москве постоянно работает лекторий Бюро пропаганды советского киноискусства. Но и в нем не всегда можно просмотреть фильм полностью. В большинстве случаев лекторы ограничиваются показом фрагментов из фильмов.

Между тем в Госфильмофонде СССР, по праву считающемся богатейшим фильмохранилищем мира, имеются многие фильмы, ставшие классикой мирового кино. Почему бы не устраивать регулярно показы этих фильмов широкой аудитории? Почему бы не устраивать новые премьеры старых фильмов?

В бытность свою за границей автор этих строк имел возможность ознакомиться с деятельностью дискуссионных киноклубов. В Польше для показа кинофильмов, вошедших в историю кино, выделены специальные кинотеатры во всех крупных городах. Существуют также филиалы в районных центрах. Зрители имеют возможность, прослушав лекцию, просмотреть фильм выдающегося кинорежиссера. Парижская

Синематека регулярно проводит циклы просмотров лучших фильмов мирового кино. Парижане ознакомились с «Броненосцем «Потемкин», «Стачкой», «Октябрем» С. Эйзенштейна, «Землей», «Арсеналом» и «Щорсом» А. Довженко. А большинство советских кинозрителей молодого поколения знакомо с этими произведениями понаслышке.

Не видели молодые зрители ни одного фильма Дзиги Вертова, Эсфири Шуб и ряда других замечательных режиссеров документального кино.

Даже «Судьбу человека», «Балладу о солдате» повторно посмотреть — целая проблема! Случайно можно «натолкнуться» на эти фильмы только на окраинах, в маленьких клубах.

Но вот появилась заметка «Продлим век лучших фильмов» в «Искусстве кино» (1963, № 5).

Очень хорошо, что вновь тиражируются и выпускаются на широкий экран лучшие произведения советского кино. Но в этот список не вошли «Стачка», «Арсенал», «Шестая часть мира», «Турксиб» и «Падение династии Романовых».

Нет также ранних фильмов Л. Лукова, Б. Барнета, М. Калатозова. Было бы очень интересно увидеть начало творческого пути этих режиссеров.

Фильмы, вновь выпускаемые на экран, должны широко рекламироваться. Может быть, надо выпустить буклеты о фильмах и осветить в них творческий путь того или иного кинодраматурга, режиссера, актера, рассказать об отличительных качествах фильма.

Правильно сказано об этом в «Искусстве кино»: «Ни в коем случае не ограничиваться будничной информацией».

Хочется пожелать, чтобы в недалеком будущем мы всегда имели возможность увидеть отечественные и зарубежные шедевры кино.

ВАЛЕРИЙ БОГДАНОВ

г. Свердловск

Начальнику Главного управления кинофикации и кинопроката Ф. Ф. Белову

Уважаемый Федор Федорович!

Надеемся, и Вы лично и все работники кинопроката, не говоря уж о сотрудниках Бюро пропаганды советского киноискусства, с интересом прочитаете напечатанное здесь письмо режиссера Валерия Богданова из Свердловска. Очевидно, состоятся деловые обсуждения этого письма.

Давайте обдумаем некоторые привычные и все-таки не до конца осознанные странные и прискорбные явления в кинематографической жизни.

Начнем издалека.

Когда был изобретен кинематограф, энтузиасты нового искусства торжественно объявили: «Наконец-то игра актеров и творчество режиссера увековечены! Кинопленка навсегда сохранит то, что так быстротечно исчезало с театральной сцены!»

Оправдалось ли это предсказание? И да и нет. Да, теперь можно идеально зафиксировать на пленке игру актера, все нюансы драматического действия, но почему-то многие из фильмов, так сильно волновавших зрителей старших поколений, не входят в духовную жизнь новых зрителей. Лучшие фильмы, поставленные С. Эйзенштейном и Вс. Пудовкиным в двадцатых годах, появляются на экране главным образом на утренниках для школьников. Почему? И почему часто таким бедным (как, скажем, в конце минувшего лета) оказывается кинорепертуар?

Вопрос этот сложный, на него несколькими словами не ответишь. Казалось бы, кинорепертуар должен становиться из года в год все более богатым, вбирать навсегда лучшее из нового и не терять лучшее из старого. Однако потери на самом деле есть, и они дают себя знать.

Когда в наши дни слышишь спор юношей и девушек о смысле и красоте жизни, хочется посоветовать им посмотреть «Комсомольск» — талантливый фильм Сергея Герасимова, вышедший на экраны в 1938 году. Как много общего в судьбах строителей Комсомольска и покорителей целины! И различий, отмеченных временем, тоже немало. Словом, есть тут чем взволноваться, о чем подумать.

Но живет этот фильм или стал достоянием архива?

Как будто бы живет... Во всяком случае, он появляется время от времени в репертуаре кинотеа-

тров, клубов, об этом свидетельствуют репертуарные бюллетени. А вот живых, взволнованных разговоров зрителей о фильме давно не слышно. Как будто смотрели его только люди старших поколений, а юношество знает о нем понаслышке.

Отчего же так получается? Отчего часто пустуют залы в кинотеатрах повторного фильма? Почему показ старого хорошего фильма по телевидению часто не оставляет заметного следа в зрительских сердцах?

Надо сказать откровенно: работники проката не умеют распоряжаться кинематографическими богатствами прошлых лет. Время от времени они пускают в оборот старый фильм, и он появляется на афише кинотеатра среди трех-четырех других названий. Разве можно так представлять фильм зрителям? Будьте любезны, товарищи из кинопроката, сделайте появление хорошего фильма прошлых лет событием для новых зрителей, и вы увидите, какой интерес он вызывает.

Пусть новая премьера старого хорошего фильма состоится в «России», в лучших кинотеатрах больших и маленьких городов. Пусть выйдет к этому дню специальная новая афиша. Пусть перед началом сеанса прозвучит слово автора сценария, или режиссера, или актера, приехавшего к зрителям или записавшего свою речь на магнитную пленку. Есть о чем рассказать: можно припомнить, как рождался фильм, можно рассказать о биографии фильма, о событиях его экранной и, если так можно выразиться, послеэкранной жизни — ведь словами героев фильма «Мы из Кронштадта» говорили защитники Москвы, а Максим — Б. Чирков незримо появлялся среди защитников Севастополя, на подступах к Берлину.

Пусть в день новой премьеры и еще в течение многих недель старый киношедевр будет единственным властителем того или другого экрана, пусть не обезличивается в сутолоке фильмов-однодневок. Надо подать его должным образом! С программами, с умной рекламой, со всем тем, что должно сопутствовать большому событию в искусстве.

Показы по телевидению часто играют печальную роль в судьбе фильма. Многие из нас просто не умеют смотреть телепередачи — перебивают их разговорами местного, так сказать, значения, пьют чай, без умолку комментируют, отвлекаются телефонными беседами, репликами посторонних лиц... Разве может даже самый лучший фильм выдержать такую атаку мелочей?

Кроме того, есть фильмы, для которых маленький экран телевизора — гибель. Масштаб изображения играет существенную роль в восприятии произведения искусства. Нельзя, скажем, могучие орудия броненосца «Потемкин» превращать в игрушечные пушечки. Другой склад образной речи! В таких случаях зритель воспринимает не кадр, а информацию о кадре, как бы его аннотацию. Различие немалое!

Видели ли наши школьники фильмы «Броненосец «Потемкин», «Чапаев», «Юность Максима»?

Мы спросили об этом учеников 8 класса «А» московской школы № 198.

Вот что оказалось. По телевидению этот фильм посмотрело пятеро ребят, в кинотеатрах ни один не смотрел. «Чапаева» видели на телеэкранах 36 ребят, на киноэкранах — ни один. «Юность Максима» 39 школьников видели на телеэкранах, и опять-таки никто из класса не смотрел его в кинотеатре.

Примерно такие же результаты дал опрос учеников 7 класса «Б» той же школы. Лучшие советские фильмы смотрят на большом экране, для которого они предназначены, очень немногие школьники.

Наша редакция любит, уважает телевидение и полагает, что его ждет поистине грандиозное будущее. Но телеэкран и киноэкран — разные вещи.

Многие школьники полагают, что видели «Чапаева», а на самом деле не видели, не пережили этот фильм, если встречались с ними в слишком уж домашней обстановке, под гром тарелок и посторонних разговоров.

Есть фильмы, которым нужен не только большой экран, но и большой зрительный зал, умолкнувший в едином сопереживании. Трагедия, например, непременно требует соучастия массы зрителей, которые и судят героя и волнуются вместе с ним. Нельзя смотреть трагедию, прихлебывая чаек.

Недавно снова встретились на «Мосфильме» Б. Бабочкин и Л. Кмит, снова зазвучали беседы Чапаева и Петьки — шла новая запись диалогов для повторных тиражей бессмертного фильма. На студиях страны будут технически обновлены многие замечательные фильмы прошлых лет — лучшие кинокартины бр. Васильевых, С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, М. Ромма, Г. Козинцева и Л. Трауберга, И. Пырьева, А. Довженко, И. Савченко и других замечательных мастеров экрана. Мы сообщали об этом в № 5 и 10 нашего журнала за 1963 год. Сделан важный шаг для продления века фильма! Но как будет подготовлен выход обновленных фильмов на экран? Не затеряются ли драгоценные зерна в репертуарной толкучке?

Это зависит и от работников проката, и от кинематографистов, и от тех замечательных по инициативности, по любви к искусству зрительских активов, которые возникли в последнее время чуть ли не всюду, где есть экран.

Надо продлить жизнь киношедевров — они принесут еще много радости людям.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

ПОСЛЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ ЖУРНАЛА

«Что и как сегодня показывают сельским зрителям» — под таким заголовком были помещены в восьмом номере журнала «Искусство кино» за 1963 год статьи, письма о кинообслуживании села. Получив немало тревожных сигналов с мест, редакция направила своих корреспондентов в различные концы Советской страны. Были опубликованы корреспонденции из Целинного и Краснодарского краев, из Московской, Курской, Костромской областей.

Письма продолжают поступать. Не имея возможности все их опубликовать, мы помещаем в этом номере письма секретаря Владимирского сельского обкома КПСС А. Абашкина, заведующего отделом культуры газеты «Сельская жизнь» В. Хохлова, ответы Управления кинофикации и кинопроката Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии и фабрики «Рекламфильм», к которым было предъявлено немало претензий.

Использовать все возможности

Есть большая и горькая правда в том, что сказано в статьях, помещенных в восьмом номере журнала «Искусство кино» под общим заголовком «Что и как сегодня показывают сельским зрителям». Действительно, давно уже пора всерьез и со всей резкостью поставить эти два вопроса: «что?» и «как?» Читаешь тревожные сигналы, поступившие в редакцию из Целинного края, из Краснодарского края, и думаешь: ведь немало здесь схожего с тем, что происходит и у нас, во Владимирской области. Те же претензии и обиды на кинопрокат и «Рекламфильм», не говоря уже о претензиях к творческим работникам кино и к самим себе, так как, что греха таить, далеко еще не все возможности, не все наши внутренние ресурсы использованы в полную меру.

Во Владимирской области за последние три года построено 138 клубов почти на 16 тысяч зрителей. В настоящее время только в сельской местности мы имеем 489 клубов и домов культуры.

Весной текущего года бюро обкома партии одобрило хорошую инициативу колхозников, рабочих совхозов и представителей интеллигенции Владимирского производственного управления, решивших силами общественности с привлечением средств колхозов и совхозов построить вновь 10 и капитально отремонтировать 7 сельских и колхозных клубов. Эта инициатива нашла поддержку и в других районах. В 1963 году по области будет введено в эксплуатацию 44 новых и капитально отремонтировано 75 учреждений культуры. Все это позволяет значительно расширить и киносеть; за последние два с половиной года у нас введено 356 киноустановок, общее их количество на селе достигло внушительной цифры — 911, в том числе 874 профсоюзных и государственных сельских стационара с киноаппаратными на два поста.

Быть может, не стоило приводить столько цифр, чтобы не утомлять читателя. Но вдумаемся в эти цифры, оценим по достоинству этот рост киносети, ставший возможным благодаря постоянной заботе Коммунистической партии и Советского правительства о трудящихся. Лишь за 1961—1963 годы для области было выделено киноаппаратуры и автомашин на сумму почти 380 тысяч рублей. Все это нас, конечно, не может не радовать, однако растущие с каждым днем культурные потребности села диктуют нам, чего нужно добиваться, чтобы кино стало достоянием каждого сельского труженика, тем более что у нас еще есть определенная часть населенных пунктов, не имеющих точек кинопоказа в зимних условиях (в летние месяцы в области действовали почти 500 киноплощадок на открытом воздухе).

Как же используется нами все это культурное богатство, как организовано у нас кинообслуживание сельского населения? Надо сказать, что уровень работы нашей киносети еще не отвечает требованиям сегодняшнего дня. Подтверждение тому хроническое невыполнение планов и по количеству зрителей и по валовому сбору как многими отдельными киноустановками, так и целыми районами. К примеру, план августа по валовому сбору сельской киносетью области выполнен только на 95 процентов, не выполнили его более 300 установок, то есть третья часть. В чем же причина? Если определить кратко — то в нашей плохой работе «вокруг» кинофильмов (правда, и сами фильмы далеко не все бывают хороши). Во-первых, новые картины приходят на сельскую киноустановку, как правило, с опозданием на несколь-

ко месяцев (в нашей области как минимум на три), обязательно обойдя перед этим кинотеатры и клубы городов и рабочих поселков. Происходит это оттого, что на всю область поступает только по 3—5 фильмокопий (а общее количество кинотеатров и установок в области, повторяю, более 900).

Во-вторых, пока идет это путешествие картины по городским экранам, лента успеет основательно износиться. В-третьих, за это время ее нередко успевают показать по телевидению (а телевизоров у владимирцев ни много ни мало, а около 96 тысяч, и почти 19 тысяч из них в сельской местности).

Вот и получается, что приходит на село, согласно рекламе и отчетам, новый фильм, а какой он новый?.. Отсюда и плохая посещаемость и вынужденный показ одних и тех же фильмов на одной и той же точке по нескольку раз в году. И не удивительно, что в деревне Звенцово Юрьев-Польского района на фильм «Увольнение на берег» не было продано ни одного билета — ведь менее чем за год его привезли сюда уже в третий раз.

О кинорекламе, точнее о плохой работе «Рекламфильма», на страницах журнала было сказано немало. Почти все это (лишь заменив Целинный край или Курскую область на Владимирскую область) можно без особой правки целиком отнести к нам: те же «безымянки», те же газетные обрывки, на которых на скорую руку написано, точнее намазано, название фильма. «Рекламфильм» и органы кинопроката на местах явно не справляются с важнейшей не только организационной, но и воспитательной задачей — рекламированием фильмов. Я готов принять во внимание и их скудный бюджет, и лимит на бумагу, и многое другое, но зрителю от этого не легче. Можно ли говорить о серьезной, ответственной постановке дела, когда на область (да и то далеко не на все фильмы) поступает от «Рекламфильма» по 400—500 экземпляров художественной рекламы и примерно такое же количество аннотированных листовок?

Владимирская контора Главкинопроката выпускает в месяц 12 тысяч экземпляров клишированных листовок с указанием авторов и исполнителей на 12 новых фильмов. 7—8 тысяч из них доходят до районных отделов культуры. Но и они зачастую из-за неумелого и торопливого распределения не попадают на киноустановки. Кроме того, в квартал выпускается 150 тысяч экземпляров так называемых «безымянок»; этого количества хватает на месяц-полтора, а затем... переходи на газеты. Все это заставляет, как говорится, изыскивать дополнительные пути в организации дела рекламы. Надо отдать должное некоторым отделениям кинопроката, например Вязниковскому, которые своими силами организовали выпуск текстовых аннотаций на типографских отходах.

Нам кажется, что Управлению кинофикации и кинопроката необходимо изыскать возможности для централизованного обеспечения каждого клуба, каждого кинотеатра не только художественной рекламой (двух форматов), но и шрифтовой (размером с ту же «безымянку», на недорогой бумаге). Желательно, чтобы был увеличен выпуск рекламных роликов «Скоро на экране», так как в настоящее время они фактически на село не попадают, ибо с пятью фильмокопиями присылаются два ролика на 3—4 картины в месяц. Неплохо было бы (это мнение многих киноработников области) организовать выпуск передвижных складывающихся киностендов на различные темы: «Наша современность на экране», фильмы одного из известных кинорежиссеров, «Популярные артисты кино» и т. п.

В целях улучшения демонстрации фильмов на открытом воздухе (что особенно важно для хроникальных лент) необходимо вновь поставить вопрос о создании для села так называемых музыкальных роликов, а также направить на село побольше хорошо показавших себя установок дневного кино.

Что же касается хроникально-документальных и сельскохозяйственных кинофильмов, то нам кажется, что уже пришла пора показывать, хотя бы короткометражные, бесплатно.

Надо ли объяснять, какую роль играет в решении этих и многих других проблем организация кинообслуживания села, руководство киносетью, поиски нового в работе. В этой связи хочется отметить правильность и своевременность перестройки руководства кинематографией. Это уже дает свои плоды. Созданные в области месяц с небольшим тому назад бюро кинопередвижек уже успели себя зарекомендовать. Так, сельские киноустановки, объединенные Ставровским, Судогодским, Камешковским, Селивановским бюро, буквально за месяц резко улучшили свою работу, добились полного выполнения планов по всем показателям. Бюро оперативнее следят за продвижением кинофильмов, их транспортировкой, лучше контролируют рекламирование фильмов, деятельность киномехаников. Характерен такой пример: за две недели демонстрации фильма «Русское чудо» его посмотрело более 32 тысяч сельских тружеников, только в одном Муромском районе на нем побывало более 8,5 тысячи человек. Это результат хорошей и умной пропаганды фильма, результат привлечения общественности к этой работе.

Другим положительным моментом в деятельности киносети области является внедрение бригадного метода в работе киномехаников. Был такой не безынтересный случай в Меленковском районе. Создали бригаду, начали работать по-новому, однако киномеханик Тарасов по-прежнему не выполнял плана, на замечание же бригадира заявил, что у него «не-

выгодный» участок. Тогда бригадир Тамара Захарова внесла простое предложение: «Переходи на мой хороший участок, но не снижай показателей, а я берусь обслуживать твой «плохой». И что же? Перешла и доказала, как надо работать. Польза от такого хорошего соревнования очевидна. В настоящее время в области работают 92 бригады, охватившие 380 киномехаников.

Серьезные претензии у руководства киносетью области имеются к учебным заведениям, готовящим киномехаников для нашей области, в частности к Переяславскому техническому училищу Ярославской области, Ивановской и Ногинской школам киномехаников. Что греха таить, часто выпускники этих школ, и даже Загорского и Ростовского техникумов, просто-напросто еще не умеют как следует обращаться с аппаратурой. В настоящее время Областное управление культуры и Областной совет профсоюзов разработали план учебы всех киномехаников по районам, в котором помимо изучения техники предусмотрено повышение политического уровня киноработников, изучение опыта организации кинообслуживания тружеников села.

Все эти меры помогут повысить уровень работы киносети области, помогут лучше выполнять задачу воспитания наших людей в духе коммунизма.

А. АБАШКИН,
секретарь Владимирского сельского обкома КПСС

«Кино у нас бывает раз в месяц»

Когда в редакцию газеты поступает много читательских писем, то газетчики радуются, они с гордостью пишут: за месяц к нам поступило столько-то писем!..

Но бывает, что к этой радости примешивается чувство горечи и досады. Происходит это тогда, когда редакционная почта на протяжении очень длительного времени приносит тревожные, критические сигналы одного и того же свойства. Газета уже выступала по этим сигналам, не раз уведомляла читателей о принимаемых мерах, а письма идут и идут. Теперь по этому вопросу обстоятельно, резко выступил журнал «Искусство кино».

Что же это за такая «непробиваемая» проблема? Это кинообслуживание села. Вот почему с таким тревожным интересом прочитали наши читатели в одном из летних номеров журнала «Искусство кино» подборку материалов «Что и как сегодня показывают сельским зрителям». И вот наступила осень, и на редакционный стол, как в листопад, одно за другим начали падать письма со знакомым рефреном: «Кино у нас бывает раз в месяц, да и то не бывает». «Скоро зима, длинные темные вечера, а пойти некуда». «Картины идут старые, которые смотрели уже по нескольку раз». «...Зрители даже не хотят ходить, потому что в кино звука нету. Спрашиваем киномеханика: «Валя, почему так? Как же ты выполняешь план?» — «Какой уж план,— отвечает Валя со слезами.— Все время ругают, а помощи нет никакой. Приезжали механики из Нестерова и ничего не сделали. Помогите хоть вы, напишите в газету».

Разбираешь почту и невольно ловишь себя на мысли, что такие же самые письма, чуть не слово в слово, ты читал и в прошлом, и позапрошлом годах, и несколько лет назад. Только авторы да адреса были иные. Впрочем, нередко совпадают и адреса. Полгода тому назад газета выступила со статьей о плохом кинообслуживании башкирских сел, а сегодня нам снова пишут из Башкирии на ту же тему.

Видимо, мы имеем дело с какой-то застарелой болезнью, с затянувшимся на долгие годы равнодушием к делу очень большой важности. Хочешь не хочешь, а сама собою напрашивается мысль о невнимании к сельскому кинозрителю, об обидном расчете на его нетребовательность: мол, в деревне сойдет.

Между тем сельский зритель далеко не тот, что был, скажем, лет двадцать назад. И запросы его стали иными. Кстати сказать, это отражает и редакционная почта. Если в прошлые годы преобладали жалобы на то, что в таком-то селе не бывает или редко бывает кинопередвижка, то теперь большая часть писем посвящена другому: люди жалуются на плохие фильмокопии, на качество кинопоказа, на то, что приходится по нескольку раз смотреть одни и те же старые фильмы.

Стоит выйти на экраны слабому кинопроизведению, искажающему облик труженика сегодняшней деревни, и сельский зритель тотчас заявляет свой протест.

Идут письма... И сколько еще высказывается в них подобных сожалений! Они говорят о многом. И прежде всего о том, что Государственному комитету по кинематографии необходимо серьезно обсудить эти вопросы и принять соответствующие меры. Самые строгие и конкретные. Такие, чтобы многолетний печальный поток справедливых жалоб и претензий от сельского кинозрителя пошел наконец на убыль.

В. ХОХЛОВ,
заведующий отделом культуры газеты «Сельская жизнь»

В редакцию журнала «Искусство кино»

В восьмом номере журнала «Искусство кино» помещена подборка на тему «Что и как сегодня показывают сельским зрителям». Многие факты и выводы, приведенные в этом материале, совершенно справедливы, и обсуждение их в журнале несомненно принесет пользу. Некоторые факты, на наш взгляд, освещены не совсем верно, что, видимо, объясняется недостаточной осведомленностью авторов.

Нам кажется, что затронутые журналом вопросы можно было бы объединить в нескольких основных тезисах.

НЕТ КЛУБНЫХ ПОМЕЩЕНИЙ, КЛУБЫ ПЛОХИЕ ИЛИ ПЛОХО ОБОРУДОВАНЫ.

К сожалению, все это соответствует истине. Число крупных населенных пунктов, не имеющих клубных помещений, составляет в Узбекистане 46 процентов от общего их числа, в Казахской ССР — 41 процент, в РСФСР — 12 процентов, на Украине — 9 процентов и т. д.

Таким образом, одной из главных проблем кинофикации села является строительство клубов, которое в последнее время несколько замедлилось.

Органы кинофикации на местах организуют кинообслуживание этих населенных пунктов в основном летом на открытых площадках кинопередвижками, а в ряде случаев даже в частных жилых домах.

Существующие клубы принадлежат разным организациям, в том числе и не всегда заботливым. Часть клубов принадлежит сельским Советам, часть—колхозам или совхозам.

В связи с этим управление в настоящее время разрабатывает типовой договор и условия на аренду сельских клубов для демонстрации фильмов.

НЕУДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНА ИЛИ НЕ СООТВЕТСТВУЕТ РАЗМЕРАМ ЗАЛОВ КИНОАППАРАТУРА.

За последние годы сельская киносеть развивалась особенно быстро. Достаточно сказать, что за последние десять лет она выросла с 40 тысяч до 100 тысяч киноустановок. Рост этот шел главным образом за счет увеличения числа стационарных киноустановок и сокращения передвижек.

Однако бурный рост привел к тому, что во многих относительно крупных сельских клубах была установлена аппаратура передвижного типа, которая не может обеспечить высокого качества проекции. Кое-где был установлен один пост вместо двух.

На ближайшие годы предусматривается некоторое снижение темпов развития киносети и постепенная замена аппаратуры на вновь разработанную стационарную конструкцию (типа «Колос»), которую начала выпускать наша промышленность.

Принимаются также меры к улучшению экранов и другого оборудования, от которого зависит качество демонстрации фильмов на селе. Выделяются также аппараты для установки вторых постов.

СЕЛЬСКИЕ КИНОУСТАНОВКИ НЕ ПОЛУЧАЮТ ВСЕХ НОВЫХ КИНОКАРТИН. МАЛЫ ТИРАЖИ.

В статье «Сеанс в сельском клубе» автор говорит о тиражах кинокартин, о том, что не все новые картины могут попасть на сельскую киноустановку.

На наш взгляд, автор исходит из заведомо нереальной и неправильной мысли, что все фильмы должны быть отпечатаны в количествах, достаточных для того, чтобы в самый короткий срок попасть на все киноустановки.

Во-первых, по самым скромным подсчетам для этого понадобится пленки в 4—5 раз больше, чем мы ее имеем. Это нереально.

Во-вторых, многие заведомо слабые картины, в том числе и некоторые зарубежные, печатаются исключительно малыми тиражами, так как их и не следует демонстрировать на всех киноустановках; в тиражной практике бывало, что фильмы печатались в 30—40 копиях на всю страну, и в этом случае многие конторы кинопроката (в том числе и Краснодарская) не получали ни одной ленты.

К числу сокращенных разнарядок относятся и упоминаемые в статье 7-я и 8-я разнарядки. По этим разнарядкам печатаются плохие картины, которым и не нужно предоставлять широкий экран.

Тут уже неуместны расчеты, сколько копий приходится на все киноустановки края.

Кстати, в Краснодарский край поступает 35—40 копий каждого лучшего фильма, что дает возможность за 5—6 месяцев продемонстрировать его на всех киноустановках.

Однако и этот подсчет формален. В действительности дело обстоит иначе. Каждая кинопередвижка не может продемонстрировать больше 5—6 картин в месяц: ведь киномеханик выезжает на неделю с одной (иногда двумя) картинами по маршруту в несколько разных сел. А выпускается в прокат до 20 новых фильмов в месяц.

Таким образом, какие-то новые картины совсем не попадут в данное село или попадут много позже не потому, что мал тираж, а из-за режима работы киноустановок.

Дело тут уже не в тиражах, а в профессиональных качествах работников, умеющих правильно и хорошо спланировать репертуар.

ПЛОХА РЕКЛАМА, СЛАБА ОРГАНИЗАТОРСКАЯ И ПРОПАГАНДИСТСКАЯ РАБОТА С ФИЛЬМАМИ.

Управление согласно с выводами журнала. Со своей стороны мы печатаем в порядке информации ежемесячные (и ориентировочные поквартальные) сборники «Новые фильмы» тиражом более 16 тысяч экземпляров и на каждый фильм справку-аннотацию в количестве до 150 тысяч экземпляров.

Кроме того, делаются портативные складные фотощитки с набором фотокадров и текстом специально для использования на селе.

Часто нам приходится сталкиваться с фактами, когда эти материалы лежат на складах контор и отделений проката, а в сельском клубе рекламы нет и киномеханик не знает, чья и о чем картина, взятая им для демонстрации.

Такие организационные погрешности нам приходится систематически поправлять при выезде работников управления на места. Состояние кинообслуживания населения в республиках систематически рассматривается руководством комитета.

Управление кинофикации и кинопроката считает, что наряду со многими трудностями и недостатками в киносети и в учреждениях кинопроката имеется много положительных явлений. Хорошо работает киносеть там, где активно привлекается общественность, где большую помощь оказывают местные партийные и особенно комсомольские организации.

В связи с этим управление считает, что привлечение общественности к планированию репертуара и в помощь киномеханикам серьезно может улучшить кинообслуживание сельского населения и что этому вопросу наша печать должна уделять большее внимание.

М. ФАДЕЕВ,
заместитель начальника Управления
кинофикации и кинопроката

Редакции журнала «Искусство кино»

В восьмом номере «Искусства кино» помещен ряд статей о работе кинопроката в разделе «Что и как сегодня показывают сельским зрителям».

В статье т. Маевского подвергнута критике организация рекламирования фильмов в Целиноградском отделении кинопроката.

Приводятся факты, когда на село не попадает ни одного вида рекламы, а киномеханик не может сказать зрителю, о чем фильм.

При изготовлении и печати рекламных материалов фабрика «Рекламфильм» руководствуется потребностью республиканских, краевых и областных контор по прокату кинофильмов, выраженную в их годовых заявках.

Общие тиражи рекламных материалов складываются из заявок контор в зависимости от разнарядок тиражирования фильмокопий.

Так, например, по фильмам 1, 2 и 3-й разнарядок двухлистный плакат печатается тиражом в 67 тысяч экземпляров, а по 4-й разнарядке — 38 тысяч; типографский плакат — тиражом в 147 тысяч и 94 тысячи, справка (краткое содержание кинофильма) — 151 тысяча и 78 тысяч.

Фотокомплекты и фотощитки в основном изготавливаются по количеству фильмокопий на обычной и узкой пленке. В случаях запросов об увеличении отгрузки этих видов рекламных материалов фабрика всегда их удовлетворяет.

Согласно заявке Казахской республиканской конторы кинопроката для Целиноградской конторы было заявлено и отгружено на кинофильм «Коллеги»:

двухлистных офсетных плакатов (два вида)	—150 экз.
однолистных офсетных плакатов	—400 »
типографских плакатов	—300 »
справок (краткое содержание кинофильма)	—400 »
либретто	—300 »
цветная репродукция	—300 »

Кроме перечисленного были отгружены фотокомплекты, фотопособия, фотощитки и пресс-клише (для рекламирования через газету).

Таким образом, на указанный кинофильм было отгружено более 1850 экземпляров рекламной продукции. Дополнительных заявок от Целиноградской конторы кинопроката не поступало.

Фабрика отгружает рекламные материалы в 476 кинопрокатных организаций и полностью удовлетворяет их заявки.

В четвертом квартале 1963 года имеем возможность увеличить изготовление фотощитков на 50 процентов и типографского плаката на 20 процентов.

А. АЛЕШКО,
директор фабрики «Рекламфильм»

От редакции

«Наступила осень, и на редакционный стол, как в листопад, одно за другим начали падать письма со знакомым рефреном: «Кино у нас бывает раз в месяц, да и то не бывает». «Скоро зима, длинные темные вечера, а пойти некуда». «Картины идут старые, которые смотрели уже по нескольку раз»,— пишут нам из редакции «Сельской жизни». Подобный обзор писем мы с таким же основанием могли направить и в «Сельскую жизнь», если б там появилась подборка материалов «Что и как сегодня показывают сельским зрителям». И цитаты были бы до удивления, до горести схожи.

Что же происходит? Чем и как можно объяснить то, что миллионные массы сельских зрителей, чьими трудовыми подвигами гордится страна, по-прежнему бедные родственники как в Министерстве культуры, ВЦСПС, в местных Советах, в чьем ведении находятся сельские клубы, так и в Управлении кинофикации и кинопроката Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии?

Сегодня в числе других материалов мы публикуем ответ заместителя начальника Управления кинофикации и кинопроката М. Фадеева, который обнадеживающе начинает с того, что «многие факты и выводы, приведенные в этом материале, совершенно справедливы, и обсуждение их в журнале несомненно принесет пользу».

Но когда внимательно вчитываешься в этот пространный, объединенный «в нескольких основных тезисах» ответ, то закрадывается сомнение: действительно ли начатый журналом разговор

принесет конкретную пользу и дело не останется в стадии обсуждений, пожеланий, предположений, согласований?..

«Нет клубных помещений, клубы плохие или плохо оборудованы». К сожалению, все это соответствует истине», —пишет т. Фадеев и приводит в доказательство ряд новых данных: «число крупных населенных пунктов, не имеющих клубных помещений, составляет в Узбекистане 46 процентов, в Казахской ССР — 41 процент, в РСФСР — 12 процентов и т. д.».

Мы не можем не согласиться с выводом т. Фадеева, что «таким образом, одной из главных проблем кинофикации села является строительство клубов, которое в последнее время несколько замедлилось», что занимаются этим вопросом другие, не всегда заботливые организации.

Разве не прав, к примеру, киномеханик Н. Ширяев (Краснодарский край), когда он пишет в письме в редакцию: «Для качественного показа нужна частота 50 герц. На сельских электростанциях об этом только мечтать приходится. Поэтому бывает и так, что Лемешев начинает петь сопрано, а кончает басом... А что может сделать киномеханик? Прервать сеанс?»

Вопрос, затронутый т. Ширяевым, Управление кинофикации и кинопроката, конечно, разрешить не в силах. Это вне его компетенции. Что делается ими на своем «направлении главного удара»? Управление «разрабатывает типовой договор и условия на аренду сельских клубов для демонстрации».

Поистине нельзя без гордости читать цифры роста сельских киноустановок, которые приводятся во втором разделе ответа управления. А как используют эти богатейшие возможности кинопрокатные организации?

«Разрабатывается типовой договор», «принимаются меры», «выделяются аппараты». Могут ли эти лишенные какой-либо определенности и конкретности, обтекаемые формулы удовлетворить сельских зрителей, которые не первый год ждут, которые уже устали ждать того дня и часа, когда киносеанс на селе станет праздником, радостью, а не предлогом для писем в редакции и фельетонов? Не слишком ли долго раскачиваются наши кинопрокатные организации, все не решаясь изменить сложившийся порядок вещей. Не смирились ли они с ним?

Мы позволим себе такое предположение потому, что перед нами, как и перед читателями журнала, лежит ответ из управления, где в разделе «Сельские киноустановки не получают всех новых картин. Малы тиражи» сказано: «В статье «Сеанс в сельском клубе» автор говорит... о том, что не все новые картины могут попасть на сельскую киноустановку.

На наш взгляд, автор исходит из заведомо нереальной и неправильной мысли, что все фильмы должны быть отпечатаны в количествах, достаточных для того, чтобы в самый короткий срок попасть на все киноустановки.

...По самым скромным подсчетам для этого понадобится пленки в 4—5 раз больше, чем мы имеем. Это нереально».

Тов. Фадеев подчеркивает дважды: нереально, нереально. Почему? Быть может, у т. Фадеева есть веские соображения и еще болеее веские доказательства. Тогда почему бы их не привести?

Споря с автором названной статьи, т. Фадеев указывает, что «многие заведомо слабые картины, в том числе и некоторые зарубежные, печатаются исключительно малыми тиражами, так как их и н е с л е д у е т демонстрировать на всех киноустановках; в тиражной практике бывало, что фильмы печатались в 30—40 копиях на всю страну, и в этом случае многие конторы кинопроката (в том числе и Краснодарская) не получали ни одной ленты...

Кстати, в Краснодарский край поступает 35—40 копий каждого лучшего фильма, что дает возможность за 5—6 месяцев продемонстрировать его на всех киноустановках.

Однако и этот подсчет формален. В действительности дело обстоит иначе. Каждая кинопередвижка н е м о ж е т продемонстрировать больше 5—6 картин в месяц».

Действительно, этот подсчет формален. Глубоко формален, потому что:

Во-первых, в наших материалах речь шла не о слабых фильмах, а о л у ч ш и х советских и зарубежных картинах, которые регулярно не попадают в село или же приходят с опозданием на полгода или даже на год, что, кстати сказать, подтверждает в публикуемой в этом номере статье секретарь Владимирского сельского обкома КПСС А. Абашкин.

Во-вторых, ни в одном из наших материалов не слышалось призыва к тому, чтоб на село поступали заведомо плохие картины, которым, как сказано в ответе управления и «не нужно предоставлять широкий экран». Действительно, не нужно предоставлять таким горе-произведениям экран ни городской, ни сельский.

В-третьих, т. Фадеев пишет, что в Краснодарский край поступает 35—40 копий каждого лучшего фильма. Мы приводили пример с далеко не худшим фильмом «Коллеги», который поступил в количестве 20 копий. И если 35—40 копий можно, согласно подсчету Управления (который оно само признает формальным), продемонстрировать на всех киноустановках Краснодарского края за полгода, то 20 — не менее чем за год, хотя автор статьи и оптимистично предположил, что для этого хватит полугода.

В-четвертых, в ответе утверждается, и, наверно, справедливо, что каждая кинопередвижка может продемонстрировать не более 5—6 картин в месяц. Но ведь в корреспонденции из Краснодарского края речь шла не о передвижках, а о бедственном положении на стационарах: в клубе колхоза имени Шевченко (хутор имени Волкова), в клубе колхоза имени Мичурина (Славянский район), в колхозном кинотеатре «Шторм» (станица Черноерковская).

По одному вопросу Управление кинофикации и кинопроката целиком согласно с журналом: «Плоха реклама. Слаба организаторская и пропагандистская работа с фильмами».

Но с этими выводами зато не согласен директор фабрики «Рекламфильм» т. А. Алешко. Он спорит с начальником Целиноградского областного управления культуры Б. Маевским, который, рассказывая о том, как рекламировался, точнее не рекламировался, фильм «Коллеги», писал: «На каждое название нового фильма Целиноградская контора по прокату фильмов получает 50—100 рекламных плакатов, а киноустановок в области 532».

Тов. А. Алешко сообщает:

«Согласно заявке Казахской республиканской конторы кинопроката для Целиноградской конторы было заявлено и отгружено на кинофильм «Коллеги»... более 1850 экземпляров рекламной продукции. Дополнительных заявок от Целиноградской конторы кинопроката не поступало».

Мы не беремся разбирать этот спор людей, отвечающих за свои слова, и выносить «Соломоново» решение. Но факт остается фактом: объявления, накарябанные на «безымянках» или просто на газетных листах, по-прежнему «украшают» стены многих клубов Целинного края.

В чем же дело?

Здесь прав, конечно, т. Фадеев, когда он пишет, что «часто нам приходится сталкиваться с фактами, когда эти материалы лежат на складах контор и отделений проката, а в сельском клубе рекламы нет и киномеханик не знает, чья и о чем картина, взятая им для демонстрации.

Такие организационные погрешности нам приходится систематически поправлять при выезде работников управления на места».

А что если бы не поправлять от случая к случаю, а наконец наладить, поставить работу республиканских и областных контор так, чтобы не лежали рекламные материалы мертвым грузом, чтобы проявлялась там творческая инициатива, как, например, в Вязниковском отделении Владимирской области, о котором рассказывает секретарь Владимирского сельского обкома А. Абашкин, у которого, кстати сказать, немало претензий к «Рекламфильму».

«Рекламфильм» и органы кинопроката на местах,— пишет он,— явно не справляются с важнейшей не только организационной, но и воспитательной задачей — рекламированием фильмов. Я готов принять во внимание и их скудный бюджет, и лимит на бумагу, и многое другое, но зрителю от этого не легче. Можно ли говорить о серьезной, ответственной постановке дела, когда на область (да и то далеко не на все фильмы) поступает от «Рекламфильма» по 400—500 экземпляров художественной рекламы и примерно такое же количество аннотированных листовок?»

Как же это увязать с выводом директора фабрики «Рекламфильм» т. А. Алешко, что «фабрика отгружает рекламные материалы в 476 кинопрокатных организаций и полностью удовлетворяет их заявки»?

Так что в деле кинообслуживания острых, спорных, требующих немедленного решения проблем еще немало. И их можно и нужно решить в самые ближайшие сроки, широко привлекая к этому огромному культурному делу общественность (что уже делается во многих республиках и областях), пробуждая творческую инициативу киномехаников (по примеру той же Владимирской области и других), развивая и укрепляя те новые организационные мероприятия Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии, о плодотворности которых с таким удовлетворением писал секретарь Владимирского сельского обкома.

Юрий НАГИБИН



ТРУДНЫЙ ПУТЬ

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ТИТР: ГОД 1952-й.

Пепельница, полная окурков. Чья-то большая волосатая рука давит в пепельнице хилое тело «гвоздика», как называют в народе папиросы «Прибой».

В кабинете секретаря райкома Клягина идет очередное заседание. Здесь собрались знакомые нам председатели колхозов.

Сейчас говорит Трубников. Он сильно изменился с той поры, что мы с ним расстались: поседел, лицо изрезалось глубокими морщинами на лбу и вокруг рта, но взгляд по-прежнему тверд, неуступчив.

— ...Хватит шума и треска!.. Разве мать бахвалится перед младенцем? Она его просто кормит досыта своим молоком, и мы должны кормить народ досыта...

— О том и речь! — торжествующе перебивает его Клягин. — Вот товарищ Сердюков, — он кивает на тучного председателя с буденновскими усами и Золотой Звездой Героя Социалистического Труда на кителе, — обязуется довести годовой надой до шести тысяч литров молока.

— От каждой из двадцати коров рекордной группы, — насмешливо доканчивает Трубников. — А с остальных трехсот, дай бог, полторы тысячи нацедит!

— Сказал бы просто, что славе моей завидуешь! — председатель с буденновскими усами косится на свою звездочку.

— Нет! — с силой говорит Трубников. — Спаси меня и помилуй от такой славы, как твоя или его, — он тычет культей в другого «звездоносца».

— А я чем тебе не угодил? — усмехается тот.

— Высокими урожаями, — отвечает Трубников. — Тридцать пять центнеров с гектара на площади, где собаке задрать ногу негде!

— Постой, Егор Иваныч, — вмешивается секретарь. — Ты подойди к вопросу политически. Товарищи Сердюков и Мышкин своими рекордными достижениями показывают всему миру безграничные возможности колхозного строя.

— Показывают, это точно! — с горечью говорит Трубников. — Да разве колхозы для показухи существуют? Наше дело производить... Одним словом, хозяйничать

Окончание. Начало см. в № 11.

по-сердюковски колхоз «Труд» не будет. Мы берем три тысячи литров с коровы, зато от всего стада, а стадо у нас восемьсот голов, урожай зерновых у нас — шестнадцать центнеров с гектара, зато на всей площади. И наша задача — сделать все хозяйство высокопродуктивным, а не поражать мир липовыми цифрами... — Трубников перевел дух, поднялся.— Если разрешите, товарищ Клягин, я пойду, сын у меня что-то приболел...

— Будь здоров, Егор Иваныч, — с некоторым облегчением произносит Клягин.

Трубников выходит.

— Вечно он воду мутит, — замечает Сердюков.

— Пыжится, как принц Умбалла, — подхватывает Мышкин. — А где в «Труде» орденоносцы?

— Зато все сыты, — вполголоса произносит председатель колхоза «Красный путь».

— Ты, Пантелеев, эту потребиловку брось! — осаживает его Клягин.

— Причем тут потребиловка! — взорвался обычно тихий председатель. — Прав Трубников, вместо дела показуху разводим!

— Смотри, товарищ Пантелеев, подобными разговорами ты поставишь себя вне рядов партии, — предупреждает его Клягин.

— Да я ничего... — смешался Пантелеев.

— Одному Трубникову все сходит... — заметил кто-то из председателей.

— И ему не сойдет, всему свой срок... — успокоил председателя Клягин. — Продолжаем, товарищи. Особенно плохо в нашем районе обстоит со свиным поголовьем. Достаточно сказать, что по свиноводству у нас нет ни одного Героя Социалистического Труда...

Площадь перед зданием райкома, исхлестанная дождем со снегом. Выходит Трубников, на ходу натягивая прорезиненный плащ. Забирается в стоящий у подъезда вездеход.

За рулем Алешка Трубников, сменивший профессию ездового на водителя. В парне появилась бо́льшая уверенность, а в отношении к Трубникову — почтительная свобода.

— На щите или со щитом? — с улыбкой спрашивает Алешка.

— Отбился, — устало отвечает Трубников.

Машина трогается.

— Скажи-ка, Алешка, для чего существуют колхозы?

— Как, для чего?.. — Алешка удивленно смотрит на Трубникова. — Чтоб хлеб растить, чтобы люди сыты были.

— Вот и я так думал... Стой!

Вездеход останавливается у маленькой аптеки. Трубников заходит внутрь, здоровается со старым большеносым провизором.

— От простуды чего есть?

— Аспирин, кальцекс, фенацетин, тройчатка...

— Давайте все. Парнишка у меня захворал.

— Еще очень хорошо сушеную малину. Чтобы пропотел.

— Давайте малину.

Аптекарь заворачивает лекарства, протягивает пакет Трубникову.

— А вы показывали мальчика врачу? — заботливо спрашивает он.

— Да Максимка—здоровяк, весь в меня. А я сроду не болел. Просто перегулял с ребятишками.

— Не надо шутить такими вещами, обязательно вызовите врача.

— Ладно, привет!

Трубников выходит.

...Вездеход Трубникова катит по улице Конькова. Несмотря на дождь, снег, слякоть, разительно приметно, как изменился облик деревни, как она выросла, раздалась

вширь, вдаль. Дома один к одному, под железом, с тугими плетнями палисадников, вдалеке высится каменное нарядное здание достроенного клуба, еще дальше — сложенная из белого кирпича школа, за ней больница.

Вездеход подвозит Трубникова к его крыльцу. Трубников входит в дом. Навстречу ему из второй горницы появляется Надежда Петровна. Годы не отразились на ее статном облике. Лишь тревога, сквозящая во взгляде, несколько нарушает впечатление спокойной величавости, каким веет от красивой, моложавой женщины, счастливой в материнстве, в любви, во всем, чем может наградить жизнь человека.

— Вот... малина, порошки... — Трубников вываливает на стол аптекарские свертки. — Как Максимка?

Вместо ответа Надежда Петровна судорожно прикрыла рот концом шейного платка. И в миг сдуло с нее пыльцу позднего очарования — она будто разом постарела.

— Жар у него!.. Под сорок накатило!..

Они заходят в другую комнату и смотрят на спящего мальчонку. Слипшиеся от пота волосы разметались по подушке, от лица несет жаром.

— Доктора вызывала?..

Она махнула рукой.

— Не дозовешься... Он нынче в Москву уезжает...

Трубников идет через улицу, неловко натягивая на плечи пальто. Погруженный в свои мысли, он почти столкнулся с дородной румяной бабой — Мотей Постниковой.

За спиной у Моти мешок, в котором ворочается и порой повизгивает молочный поросенок — вечная Мотина забота.

— Никак ослеп, председатель?! — радостно вскинулась Мотя.

— Извини, Матрена... — рессеянно проговорил Трубников, продолжая свой путь.

Мотя устремилась за ним.

— Мальчонко-то ваш как, Иваныч?

— Температурит... — отмахнулся Трубников от докучной бабы.

— Врача хорошего надо!.. Наш-то Валежин — фасона пуд, а толку — грамм. Надысь у Лизки Маркушевой родовые начались. Прибегли к нему, а он: «я вам не акушерка...» — тараторит вовсю Мотя. — И все-то он так: уши девкам проколоть и то требует...

Но Трубников уже взбежал на крыльцо дома, где живет сельский врач Валежин.

Он проходит из сеней в черную горницу, посреди которой стоят два перевязанных ремнями чемодана: большой и маленький, а также клетчатый саквояж. Со свертком в руке из другой комнаты выходит Валежин, молодой, длинновязый, белокурый парень в свитере и модных брючках и кричит кому-то незримому:

— Ведьма Иванна!..

С печи свешивается кудлатая голова старухи с темным горбоносым лицом и узким ртом об один зуб.

— Молись за отрока Сергия, оставляю тебе лыжный костюм и сподние шерстяные, почти целые... — Валежин швыряет сверток на лавку и тут замечает Трубникова. — Привет!..

— Дезертируешь, Валежин? — бешеным голосом говорит тот.

— Знакомая сельская простота нравов, — неприязненно оглядывает Трубникова Валежин. —«Пустое *вы* интимным *ты*...» Валяйте, мне не жалко, а в остальном, разрешите заметить, я подчиняюсь райздраву.

— Больницу колхоз строил! — вскипел Трубников. —Тут я тебе и райздрав, и облздрав, и сам министр здравоохранения...

— Я свои три года отбыл, и нечего на меня орать, — перебил Валежин.

— Верно, «отбыл»... А в общем, — оборвал себя Трубников, и в голосе его не гнев, а тихое презрение, —катись к богу в рай... Кому ты такой нужен?

Резко повернувшись на каблуках, он выходит из дома, громко стукнув дверью.

— Пришел, увидел, обхамил! — усмехнулся Валежин.

— Мальчонка у него шибко хворает... — заметила старуха.

— А чего же он не сказал!

— Охота ему с шелапутом вязаться...

— Ведьма Иванна, смотри, наследства лишу, — без улыбки, о чем-то задумавшись, произнес Валежин.

...В дом Надежды Петровны с двумя чемоданами и саквояжем вваливается Валежин.

— Почему вы не позвали меня раньше? — говорит он недовольно. — Я опоздаю на поезд.

Хотя Трубников находится тут же, Валежин делает вид, что не замечает его, и обращается только к Надежде Петровне.

Он ставит чемоданы на пол, посреди кухни, сбрасывает куртку и торопливо споласкивает руки под рукомойником.

— Чистое полотенце! — бросает он. — Что с мальчиком?

Надежда Петровна подает ему рушник.

— Простыл, поди...

— На что жалуется? — резко прервал ее Валежин.

— Горлышко болит... Может, ангина...

— Диагноз мне не нужен! Температура?

— Тридцать девять и семь...

Валежин проходит в комнату, где лежит маленький больной.

Появляется Алешка Трубников.

— Дядя Егор, за врачом поедем? — громко говорит он.

— Т-с ты!.. — прикрикнул Трубников.

Алешка округлил глаза и на цыпочках вышел. С озабоченным видом вернулся Валежин.

— Боюсь, что это дифтерит,— говорит он. — Срочно нужна сыворотка, но в районе ее нет...

— А в горбольнице? — спросил Трубников.

— Конечно, есть...

Трубников тут же вышел.

Вездеход мчится в мартовскую черноту полей. Алешка давит на кнопку сигнала.

Поспешно отваливаются вправо, к обочине возы с черным, прелым сеном, бестарки с навозом, грузовики.

Трубников вцепился рукой в железную скобу...

Валежин достает из чемодана инструменты, белый врачебный халат. Закрывает чемодан и засовывает его вместе с другими своими вещами под лавку. Он явно распрощался с мыслью о скором отъезде.

— Вскипятите воду, — говорит он Надежде Петровне, надевая халат...

Вездеход мчится по улицам города. Подъезжает к старому зданию больницы и останавливается. Трубников быстро поднимается по обшарпанным ступенькам, толкает тяжелую дверь.

Кажется, что время остановилось в доме Трубниковых. Надежда Петровна мерно покачивается, сидя на лавке, будто отмеривает секунды своего мучительного ожидания. Но когда из другой комнаты вышел Валежин с тазом в руках, она мигом вскочила с лавки.



— Он больше не задыхается, — успокоительно проговорил Валежин и вдруг, в порыве внезапной слабости, прислонился к притолоке и закрыл глаза. Впрочем, он быстро овладел собой. — Дайте крепкого чая и... выделите мне отдельную посуду...

По вечереющей размытой дороге мчится вездеход. Его заносит, выбрасывает к обочине, кажется, что он вот-вот опрокинется.

К баранке приникло широкое бледное лицо Алешки Трубникова. Рядом с ним — старичок, профессор Колпинский. Воинственно торчит клинышек бородки из-под бобрового воротника старомодной шубы на лире.

— Молодой человек, — обращается старичок к Алешке, — «тише едешь — дальше будешь» — правило не для вашего возраста.

— Опрокину, товарищ профессор, — сами же заругаете! — огрызнулся Алешка.

— А вы думали, похвалю? И все-таки поднажмите.

Вездеход с воем устремляется вперед, ныряет в глубокую яму, огромная мутная волна ударяет в переднее стекло...

Изба бывшей хозяйки Валежина. С печи доносится легкое похрапывание. Тонко пискнула дверь, зажегся свет, с чемоданом в руках вошел Валежин. Старуха кубарем скатилась с печи.

— Свят, свят, свят!.. — забормотала, крестясь.

— Не пугайтесь, Ведьма Иванна, это я. И пока еще во плоти, — проговорил Валежин. — Пришел помирать. А вас назначаю своей душеприказчицей... Не волнуйтесь, наш договор остается в силе: сподники за вами...

Сырое серое утро. Рассвет медленно вползает в окна. Все отчетливее вырисовываются очертания предметов, наполняющих дом Трубникова. Мы видим Надежду Петровну, окаменевшую в своем горе. Она склонилась над кроватью сына.

Сценарий иллюстрирован материалами из снимающейся на «Мосфильме» картины. Режиссер А. Салтыков, оператор В. Николаев. В роли Трубникова — М. Ульянов.

Во дворе, под навесом, Трубников строгает доску, установленную в струге. Он строгает тяжело и неловко, сжимая рубанок своей единственной рукой. Капли пота, будто слезы, стекают по его притемнившемуся лицу...

С ночного дежурства в обычном драном, засаленном полушубке, треухе и толсто подшитых валенках, с берданкой за плечом бредет Семен. Подходит к плетню вокруг Егорова двора, с мрачным сочувствием глядит на трудную, неловкую работу брата.

— Подсобить? — проговорил с натугой.

Егор поднял голову и глазами показал: не надо, должен сам. Что-то былое, не искалеченное жизнью, на краткий миг проскользнуло между двумя близкими по крови людьми. Семен понимающе кивнул головой и медленно пошел прочь.

Трубников, кончив строгать, начинает сколачивать маленький детский гроб. Гвозди он держит во рту.

— Где я могу остановиться? — спрашивает, входя под навес, старичок-профессор.

— Остановиться? Зачем? — рассеянно говорит Трубников.

— Я задержусь здесь, пока доктор Валежин не будет вне опасности...

Лицо Трубникова сделалось сухим и мертвым.

— Доктор Валежин отсосал дифтеритные пленки у вашего сына, — так же тихо говорит профессор. — К сожалению, даже эта крайняя мера не помогла...

Жаркий июльский день. По правую руку от большака — старое деревенское кладбище, заросшее высокими травами, таволгами, шиповником. Двое людей стоят у низенькой могильной ограды. Это Трубников и Надежда Петровна. На старой, замшелой плите можно разобрать: «Евдокия Семеновна и Иван Денисович Трубниковы», рядом новое гранитное надгробие: «Максим Трубников. 1948—1952 гг.». На могилах — охапки свежих полевых цветов.

Надежда Петровна наклонилась и поправила цветы на могиле сына. Трубниковы медленно побрели с кладбища в Коньково.

На большой дороге им повстречался человек с тощим мешком за спиной. На нем была поношенная брезентовая курточка, штаны из мешковины с пузырями на коленях и кепочка-блин. Но самым удивительным была его обувь: самодельные чоботы из автомобильной покрышки, подвязанные веревками.

— На Турганово я правильно иду? — спросил человек.

— Правильно, — ответила Надежда Петровна. — Все прямо, прямо, никуда не сворачивая.

Человек поблагодарил, дернул за козырек свою кепочку и заковылял дальше.

Что-то странное творилось с Трубниковым. В памяти с одуряющей ясностью возникла сопровождавшая его сквозь юность, молодость и зрелость, сквозь всю его боевую жизнь песнь войны и победы, песнь железной стойкости и яростной атаки: «Никогда, никогда не сольются...» Но причем тут этот жалкий бродяга?! Трубников смятенно глядит ему вслед.

И странно — бродяга тоже остановился, оглянулся.

— Кочетков!.. Вася!.. — совсем негромко позвал Трубников.

Медленно, неуверенно, вытянув вперед шею, он пошел навстречу Трубникову.

Надежда Петровна, ничего не понимая, смотрит на мужчин. Они стоят посреди пустой дороги и глядят друг на дружку, два человека, по которым жизнь проехала колесом. И Кочетков долго не узнает Трубникова. Наконец он произносит дрожащими губами:

— Егор?.. Какими судьбами?..

— Вернулся на круги свои, тут моя родина. А ты?

— Определен в Турганово на местожительство.

— Определен?..

— Я же актирован... Ну, отпущен по состоянию здоровья... Дистрофия, грудная жаба и прочие мелочи...

— Вот что! — решительно говорит Трубников. — Плевать на Турганово, ты останешься здесь.

— Здесь, на дороге? — улыбнулся Кочетков.
— В Конькове. Я тут председателем колхоза.
— А разрешение?
— Ни о чем не думай, я сам все улажу. Идем к жене...

За щедро накрытым столом сидят Трубников и Кочетков.

— Кушайте, — угощает Надежда Петровна, подвигая к гостю блюдо с холодцом.

— Спасибо, — он накладывает себе холодца. — Но если разрешите, еще немного сгущенного молока.

— Перед студнем? — говорит Трубников.

— Так не полагается? — смущенно спрашивает Кочетков.

— Да ешь на здоровье, — отвел глаза Трубников. — Только бы тебе плохо не стало.

— Ну и пусть будет!.. Пусть хоть раз будет плохо от сытости.

Перед Кочетковым стоит едва отпитая стопка, но он явно захмелел, захмелел от еды. Он опять придвигает к себе банку со сгущенным молоком. Он понимает, что жадность его неприятна, но ничего не может с собой поделать.

— Ешь, Васенька, ешь, милый! — с непривычной теплотой говорит Трубников. — Надя, открой еще. — И когда Надежда Петровна исполнила его просьбу, Трубников сказал: — Тебе о пришлом не хочется говорить?

— Нет, отчего же?.. Но все так просто... Получил я десятку. За то, что в двадцать шестом, когда служил в ОКДВА, продал тайну москитного флота японцам...

— Постой, тогда же у нас не было москитного флота?!

— Ну, и что же?.. Кстати, перед войной мое дело пересмотрели, москитный флот отпал. Мне дали новую десятку за Испанию.

— За Испанию?

— Да... Связь с Кольцовым, Антоновым-Овсеенко...

— А они?

— Их давно нет. Уцелевает лишь мелкая сошка, вроде меня.

— А как Аня?.. Леночка?.. — тихо спрашивает Трубников.

— С ними, слава богу, обошлось. Аня вышла замуж за одного крупного физика, он усыновил или как-то удочерил Леночку, ей сказали, что я умер.

— И это ты называешь «обошлось»? — с болью спросил Трубников.

— Конечно, ведь Аню тоже могли взять... Знаешь, Егорушка, когда побываешь там, на многие вещи смотришь другими глазами... — И он снова тянется за сгущенным молоком.

— Кем ты работал там? — переменил разговор Трубников.

— Сперва на лесоповале, затем банщиком и под конец дорос до счетовода.

— Вот, будешь у нас бухгалтером.

— И буду, где наша не пропадала!..

По актировкам,
Врачей путевкам
Я покидаю лагеря... —

тихо и тоскливо запел Кочетков.

И вот я покидаю
Мой обжитый край!

Зрачки острых глаз Трубникова жестко сузились, он словно боится, что Кочетковым овладеет расслабленность.

Мы красная кавалерия...—

запевает он твердым, почти злым голосом.

...И про нас...

Знакомая боевая песня доходит до сердца Кочеткова. Задумчиво улыбаясь, он тихо подпевает:

Былинники речистые ведут рассказ...

— ...Помогать?.. Нет, не будем! — резко говорит Трубников.

Он сидит в своем кабинете за письменным столом. Напротив него Сердюков, председатель колхоза «Маяк», мужчина с буденновскими усами. За другим столом, стоящим под углом к первому, склонился над картой полей Игнат Захарыч, бывший слепец. Он что-то помечает на карте.

— Не по-партийному это, Егор Иванович! — вздыхает Сердюков и утирает большим клетчатым платком вспотевший лоб.

— А хозяйствовать, как у вас в «Маяке», это по-партийному?

— Зашиваемся мы с сенокосом... А у нас обязательства... — тянет свою погудку Сердюков.

— Хочешь на чужом горбу в рай въехать? Не выйдет. Почему вы зашиваетесь?

— Людей не хватает.

— А куда же они делись?

— Разбрелись по белу свету, — поднял над картой голову Игнат Захарыч. — Кому охота за одни палочки спину гнуть?

— Не за одни палочки, — поправляет своего бригадира Трубников. — У Сердюкова, считая его самого, три Героя Соцтруда и восемь орденоносцев.

— Ладно зубы скалить, — не выдержал Сердюков. — Который сознательный колхозник, патриот своей Родины, для любимого государства...

— ...может питаться святым духом, — закончил за него Трубников.

— Так отказываешь?

— Нет, не отказываю.

Председатель «Маяка» задышал, как окунь, лицо его озарилось восторженной улыбкой.

— Егор Иванович, ангел, мне бы хоть десяток мужичков!

— Об этом и думать забудь, — холодно перебивает Трубников. — Ставь вопрос перед своими колхозниками, чтобы «Маяку» с «Трудом» жить под одной крышей. И нам польза и государству.

— Хитро придумал, Егор Иваныч! — прищурился Сердюков. — Не можешь ты моей славы переварить.

— Какая там слава! — устало махнул рукой Трубников. — Хочешь я под тебя пойду, замом или парторгом?

— Хитер, хитер! Да на каждую хитрую рожу у нас перехитрик есть. У тебя голосов больше, стало быть, тебя и выберут.

— Ты делом говори: будет польза, если объединимся?

— Понял я тебя, — мимо слов Трубникова говорит Сердюков. — Думал, хоть горе тебя смягчило, а ты еще лютее самолюбием стал.

— Ты мое горе не трожь, — сухо говорит Трубников. — А вот о разговоре нашем подумай...

— Дядя Егор! — в кабинет влетает Алешка Трубников. — Беда!.. — Он осекся, увидев, что Трубников не один.

— Давай, что там у вас? — и Трубников подал руку Сердюкову.

Но тот не торопился уходить, заинтересованный паническим сообщением Алешки.

— Нюрка Озеркова грозится все руководство перестрелять! — выпаливает Алешка.

— Что ж, мысль интересная, — хладнокровно говорит Трубников. — А за что?

— За Ваську!

— За какого Ваську? Ширяева, что ли?

Трубников поднимается из-за стола и вместе с Игнатом Захарычем и Алешкой выходит из правления. Сердюков следует за ними.

— Да за бычка Ваську, его на бойню хотели гнать, а она заперлась в телятнике, берданку отцову высунула, убью, говорит, всякого, кто подойдет. Бригадир сунулся, она как ахнет!..

— Бычок этот без дыхания родился, — с улыбкой говорит Игнат Захарыч. — Она его выходила, ухаживала, как редкая мать за своим дитем.

— Сильна дисциплина у вас в колхозе! — тоном превосходства замечает Сердюков.

Трубников долго, внимательно изучает взглядом Сердюкова.

— Что уставился? Нешто на мне что нарисовано?

— Да. Глупость.

— Вот те на! Опять ты умный выходишь, а я дурак?

— Конечно. Надо бы понимать, что такое любовь к своему делу.

Они подходят к телятнику и застают тут странную картину. Из маленького окошка под стрехой торчит ствол берданки, а над ним горят два огромных, яростных девичьих глаза. По-пластунски, укрываясь за кусточками, неровностями земли, к телятнику ползут длинновязый Коршиков, скотница Прасковья, толстомордый парень Миша Костырев.

Полюбовавшись этим зрелищем, Трубников крикнул:

— Отставить атаку!

«Ползуны» поднялись, отряхивая подолы и брюки, а Трубников направляется к телятнику. Ствол ружья переместился, целя в грудь председателю.

— Не подходите, дядя Егор, стрелять буду!

— Хватит бузить, выходи.

— Не выйду! Не дам Ваську! — со слезами кричит девушка. — Я его из соски поила! Не подходите!

— Да уймись ты! Не тронут твоего Ваську. Я велю другую животину сдать.

Ствол опустился.

— Правда? Не обманете? — детским баском говорит Нюрка.

— Слово!

— Тогда я его покамест к себе заберу.

— Валяй.

Дверь сарая распахивается, и с ружьем наперевес выходит Нюрка — стройная тонкая девушка с загорелыми ногами и гордо поставленной головой. За ней трусит, как собачонка, рыжий бычок со звездочкой на плоском лбу.

— Что, взяли? — с вызовом бросает Нюрка своим преследователям и торжествующе палит в воздух, как бы салютуя победе.

Никто и не заметил, как Коршиков оказался на земле. Поднявшись, он желтым от никотина пальцем погрозил Нюрке.

— Ты эти ухватки брось — по руководству стрелять!

Трубников оборачивается, ищет кого-то взглядом.

— А где этот... герой? Поучился бы, как надо к колхозному делу относиться.

— А он понял, что убийства не будет, да и убег, — говорит Игнат Захарыч.

Подходят Коршиков и скотница Прасковья.

— Хорошая девушка, — говорит Трубников о Нюрке. — Вот бы ее сюда заведующей.

— Да, не мешало бы омолодить наш комсостав, — говорит Игнат Захарыч. — У нас вон тридцать пять человек десятилетку окончили, а никто еще к месту не определен.

— Опять же люди с образованием, не то, что мы, — встряла Прасковья.

— Ну, не прибедняйся, старая. А вообще я и сам думал, что надо молодых выдвигать, да вас, чертей, обижать не хотелось. Ждал, когда сами заговорите...

Старики улыбаются, им приятно такое отношение не склонного к чувствительности Трубникова.

— Вот и дело, — подводит итог Игнат Захарыч. — Построишь санаторию, будем в хвойных ваннах плавать.

— И я буду плавать, — опять встревает Прасковья.

В это время подкатывает запыленный «Москвич» и круто тормозит.

— Егор Иваныч, принимайте гостя! — вылезая из машины, говорит Клягин. — Московский корреспондент.

Трубников сразу мрачнеет.

— Вез бы его в «Маяк».

— У него тема тонкая, — простодушно говорит Клягин. — «Растет благосостояние колхозников».

— А-а!.. Тогда ему в «Маяке» делать нечего! — усмехается Трубников.

Подходит корреспондент, дородный, солидный, не первой молодости, здоровается с Трубниковым, проницательно заглядывая ему в глаза.

— Коротков.

— Трубников. Чем могу служить?

Корреспондент тянется за блокнотом.

— Прежде всего меня интересуют ваши соцобязательства и цифры...

— Спрячьте книжечку, поживите у нас, познакомьтесь с хозяйством, с людьми, тогда поговорим.

— Задание оперативное, — значительно говорит корреспондент, — материал должен быть в субботнем номере.

— Так не пойдет... — начал было Трубников.

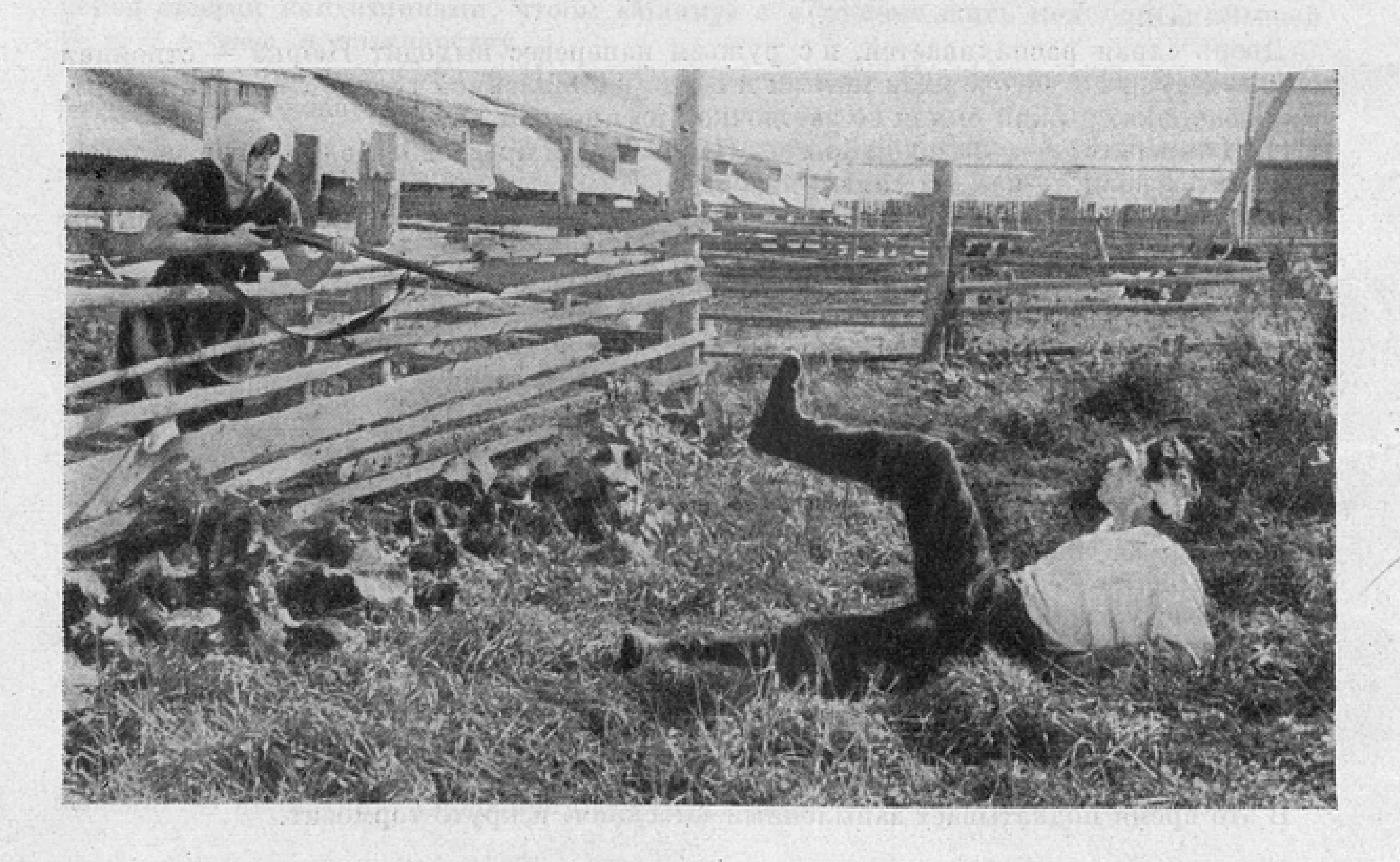
— Это задание оттуда... — и вместо положенного слова «сверху» корреспондент тыкает пальцем в небеса.

— Понимаешь, Егор Иваныч... — и Клягин тоже указует перстом вверх.

— Прасковья! — кричит Трубников. — Веди товарища в правление!.. — И повернувшись к корреспонденту: — Там вся наша цифирь вывешена...

Гордая поручением, Прасковья уводит корреспондента.

Вдоль межи, делящей льняной массив на два поля, идут Трубников и Клягин. В стороне их поджидает «Москвич». Поля резко отличаются одно от другого. На одном лен высок, густ и строен, на другом — низкоросл, редок да к тому же поклонился земле. Оба поля не бедны сорняками, но на первом идет прополка, там трудится с полсотни женщин, на другом ничто не мешает пышному цветению сурепки.





— Убедительно? — спрашивает Трубников. — Или дальше пойдем?
Клягин рассеянно покусывает травинку.
— Никакой Америки ты мне не открыл, — говорит он нехотя.
— А я не Колумб, я хозяйственник. И повторяю: надо нам с «Маяком» объединиться.
— Едва ли тебя поддержат, — так же вяло и рассеянно говорит Клягин. — Сердюков о районе думает, а ты, Егор Иваныч, только о своем колхозе. Когда в районе с планом туго, Сердюков все как есть отдает, а из тебя зернышка не вытянешь.
— Опять, что ль, средние цифры? — пренебрежительно бросает Трубников. — Процент натянуть?
— Да, опять! — вспыхнул Клягин. — Ничего другого с нас не спрашивают. Дали — сошло, не дали — мордой об стол!
— Ну, валяйте и меня мордой об стол, только прислушайтесь, только постарайтесь понять, чего мы тут бьемся! — настойчиво говорит Трубников. — Мы хотим доказать, что значит материальная заинтересованность колхозников, помноженная на инициативу...
Клягин замахал руками.
— Ты эти мелкобуржуазные штучки брось!.. «Заинтересованность»! «Инициатива»! — И он быстро, будто спасаясь от Трубникова, зашагал к машине.

Большое свежепобеленное здание нового клуба. На окнах следы только что закончившейся малярной работы. Возле крыльца, покусывая травинку, тоскует московский корреспондент.
— А я вас жду, жду! — недовольно говорит он подошедшему Трубникову.
— Не оценил вашей оперативности, — со скрытой насмешкой отзывается тот. — Как цифры?
— Разбудите хоть ночью, любую назову! — с легкой профессиональной гордостью отвечает Коротков.
— Вашему брату только цифры подавай.
— Нет, — серьезно говорит Коротков. — Мне как раз хочется понять, что лежит

за этими цифрами. — Он вынимает блокнот. — Как вы добились, например, такой высокой оплаты трудодня?

Из клуба на крыльцо, потчуя друг дружку табаком из тавлинок, выходят два плотника в фартуках, волосы их подвязаны тесьмой. Вдруг они увидели Трубникова. Разом опустив руки по швам, они делают налево кругом и строевым шагом возвращаются назад. Даже очутившись в зале, они не меняют шага — так потрясла их встреча с председателем, не терпящим праздных перекуров.

— К параду готовитесь? — спрашивает бригадир строителей Маркушев.

— На батьку наткнулись, — очнувшись, ответили плотники.

— Чего он там делает?

— С корреспондентом лясы точит...

— Ну да? Он сроду корреспондентов не уважал!

Один из плотников глубокомысленно замечает:

— Значит, неспроста.

—...Отругайте нас, — настойчиво говорит Трубников, — отругайте на все корки, что не объединяемся с «Маяком», — громадную пользу принесете.

— Это верно, — соглашается Коротков. — Но я послан на позитивный материал.

— Чего? — не понял Трубников.

— На положительный...

— Это и будет положительный материал, если делу послужит.

— Товарищ Коротков! — слышится голос Клягина. — Закругляйтесь, опаздываем!

В доме Трубниковых. Борька и Кочетков сидят у стола. Перед Кочетковым толстая книга по истории изобразительных искусств. У Борьки напряженный и робкий вид экзаменующегося.

— Какие существуют ордера колонн? — спрашивает Кочетков.

— Значит, так...

— Отставить! Отвыкай от речевого мусора, без всяких «значит».

— Зна... Гм... Дорический, ионический, коринфский.

В комнату с шумом входит Трубников и швыряет на стол газету.

— Читай, — говорит он Кочеткову.

Тот разворачивает газету.

— Позавчерашняя?.. Мы еще не получали.

— Я выдрал из подшивки в райкоме, читай!

— «Профессорские заработки в колхозе». Что за бред?.. Мать честная! Да это же о нас...

Он читает, шевеля губами, и глаза его все сильнее расширяются от удивления. Борька, а потом Надежда Петровна тоже заглядывают в газету через его плечо.

— Хорош гусь, этот Коротков, — возмущается Трубников. — К нему, как к порядочному, а он вывалил на нас кучу сахарного дерьма. И хоть бы слово о деле.

— М-да! — говорит Кочетков. — Вот это отлил пулю...

— Какая же сволочь, этот писака!

— Погоди! — спокойно говорит Кочетков. — Может, Коротков и не виноват? Ему так указали...

Дверь широко распахнулась, и на пороге выросла нарядная, какая-то торжествующая фигура Дони.

— Тебе чего? — оторопело проговорила Надежда Петровна, не привыкшая к подобным визитам.

— Скажи Егору, чтоб сей минут шел к нам.

— Это зачем?

— Не твое дело!

— Как это не мое? — возмутилась Надежда Петровна. — Я все-таки жена.

— Видали мы таких жен! — громко и развязно говорит Доня. — К нему настоящая жена приехала!

Надежда Петровна рухнула на лавку, Трубников слышал последние слова Дони. Он вышел из горницы и, сразу поняв по торжественному выражению лица Дони, что она сказала правду, молча толкнул рукой дверь.

Женщина в костюме из тонкой серой фланели поднялась навстречу Трубникову. В ее движении был и сдержанный порыв, и радость, и смущение, и что-то материнское.

— Егор!.. — проговорила она, и ее полный округлый подбородок дрогнул. — Егор!

Доня, успевшая прочно прислониться спиной к дверному косяку, готовно начала подергивать носом, выражая крайнюю растроганность.

— Здравствуй, — сказал Трубников, никак не ответив на движение своей жены. — Ты зачем приехала?

Той пришлось опустить руки.

— Ты все такой же, Егор, — печально сказала она, — суровый, замкнутый, без искры тепла, а ведь мы столько лет не виделись!

— Ты зачем приехала?

— Неужели у тебя нет других слов для меня, — проговорила она беспомощно.

— Я спрашиваю, чего тебе надо?

Она шагнула назад и тяжело опустилась на лавку.

— Ты постарел, Егор, и я не помолодела... Мы пожилые люди и можем быть чуточку помягче друг к другу... Я знаю, ты пережил большое горе. И мне жилось не так-то легко. Сядь, Егор, давай поговорим как два старых добрых друга.

Трубников садится на лавку.

У окна пригорюнилась Надежда Петровна. Борька, забившись в угол, исподлобья поглядывает на мать.

К дому тяжелой поступью приближается Трубников.

Из-за соседнего плетня, как встарь, глянули любопытные глаза старухи Самохиной.

Шаги прозвучали на крыльце, в сенях. Трубников входит в избу колючий, темный, сухие губы плотно сжаты. Не глядя на жену и пасынка, достает из-под лавки вещмешок, швыряет на стол.

Борька смотрит на него с ужасом и возмущением. Трубников достает свои новые сапоги и засовывает в мешок, туда же отправляет выходной китель, джемпер и карманные часы. Потом подходит к Надежде Петровне и молча вынимает у нее из ушей серьги, снимает с груди брошку, с руки — браслет.

Кажется, что Борька вот-вот кинется на Трубникова, но его останавливает посветлевшее, странно счастливое лицо матери.

Надежда Петровна тянет с пальца кольцо.

— Оставь, мужнино, — сухо говорит Трубников. — Где деньги на пальто?

Надежда Петровна бросается к комоду, достает пачку денег. Трубников отправляет их в мешок.

— На книжке у нас пусто?

Надежда Петровна, улыбаясь, разводит руками. Затем, будто вспомнив, достает нарядную новую скатерть.

Когда все было уложено, Трубников завязал мешок и крикнул поджидавшего в сенях Алешку.

— Вот, передашь ей все, чем разжился председатель колхоза «Труд», и сразу вези на станцию. Не захочет, скажи — силой отправим. Она меня знает. Все!

И когда Алешка вышел, он коротко пояснил Надежде Петровне:

— Дело простое: если у колхозников профессорские доходы, председатель — полный академик.

К зданию обкома партии подходит жена Трубникова. Прижимаясь к стене, она на ходу снимает с себя серьги и брошку. Послюнявив носовой платок, стирает помаду с губ. В маленьком зеркальце отразилось сразу поблекшее лицо. Захлопнув сумочку, она направляется усталой походкой к подъезду.

Приемная секретаря обкома. Белобрысая секретарша одновременно хватается за трубки двух зазвонивших телефонов.

— Приемная товарища Чернова. — В одну трубку резко: — Нет, он не может вас принять... — В другую приторно: — Конечно, товарищ Калоев, он у себя.

...Кабинет секретаря обкома партии Чернова.

— А не лучше ли в таком случае просто дать ему развод? — говорит Чернов, средних лет человек, с большим, будто раз и навсегда огорченным крестьянским лицом.

— Никогда! — решительно заявляет Трубникова.

— Семьи-то все равно нет. Вы — в Москве, он — в Конькове.

— Я могу приезжать на каникулы. Но он должен бросить эту женщину.

— Сердцу не прикажешь, — разводит руками Чернов.

— Я думала, партия борется за укрепление советской семьи, а вы... вы... даже странно! — говорит Трубникова, начиная всхлипывать.

— Ладно, оставьте ваше заявление, — вздохнул Чернов.

Трубникова достает из сумочки сложенный вдвое лист бумаги и кладет на стол перед Черновым, с достоинством кланяется и выходит из кабинета.

В дверях она сталкивается с полковником госбезопасности Калоевым, тот галантно посторонился, давая ей пройти. Калоеву немного за тридцать, бритая голова, старомодное пенсне на тяжелом носу, подбородок прижат к груди.

— Кто такая? — взблескивает стеклами пенсне Калоев.

— Трубникова...

— Городская жена! Чего ей нужно?

— Да вот... — Чернов брезгливо тронул заявление.

Калоев берет заявление и цепко его просматривает.

В кабинет входит еще один обкомовский работник. Судя по сугубо штатскому костюму и галстуку вместо обычного для всех руководящих товарищей полувоенного кителя, он инструктор обкома по культуре.

— Я сейчас говорил с Клягиным, — сообщает он Чернову. — С ребятами провели беседу, у всех исключительная тяга к высшему образованию.

— А как вы организуете проводы? — поинтересовался Калоев.

— Нормально. Соберу всех в клубе. Скажу напутственное слово, кинохроника приедет, журналисты...

— Ты скучный человек, дорогой! — вскричал Калоев. — Вино молодое надо! Оркестр надо! Ведь это шум на всю страну. На весь мир!..

— Можно и оркестр... Но вот чего я опасаюсь, товарищ Чернов, как бы Трубников не стал палки в колеса совать...

Чернов пожал плечами и вздохнул.

— Что?! — поражен Калоев. — Это же честь для него, честь для всей области!

— Да вы же знаете его характер... — замялся инструктор.

— Беру его на себя! Считайте это моим партийным поручением. Калоев прежде всего коммунист, а потом начальник...

Пока идет разговор, кабинет наполняется работниками обкома.

— Кстати, как ты с этим решил? — спрашивает Калоев Чернова о заявлении Трубниковой.

— Да ничего... Дрянная баба! Знаешь, по принципу: мой муж негодяй, верните мне мужа...

— Зачем обижать прекрасный пол? — осклабился Калоев. — Если не возражаешь?.. — Он складывает заявление.

— Бери, это по твоей части, — проворчал Чернов и громко обратился ко всем: — Может, начнем, товарищи?

Калоев высунулся в приемную.

— Вызовите Трубникова, — сказал секретарше.

— На какой час?

— Как бюро кончится, чтоб был здесь.

Едет полями вездеход Трубникова. Самоходный комбайн по кругу обривает поле. Откуда-то издалека доносится песня «Провожают гармониста в институт...»

Вездеход мчится дальше. На косогоре, усеянном валунами, хлеб убирает пароконная жатка. Здесь же оборудован ток. Грохочет молотилка, жадно поглощая снопы. Веет золотистым туманом полова. На молотилке работают женщины, по-мусульмански повязав платки, видны лишь глаза в черных обводьях ржаной пыли. Стрекочут веялки и сортировки. Сюда же то и дело подъезжают грузовики. Чистое, провеянное зерно грузят лопатами в кузова.

Коршиков, весь в полове и остях, подходит к Трубникову и о чем-то говорит с ним. В царящем здесь шуме слышны лишь слова Трубникова:

— Молодежи побольше привлекай!

Коршиков что-то отвечает, разводит руками, а Трубников, так и не услышав, трогается дальше.

— Егор Иванович! Егор Иванович! — кричит Трубникову Нюра Озеркова, завалив набок велосипед.

Трубников высовывается из «газика».

— Егор Иваныч! С обкома звонили! Вас срочно требуют!

Обком партии. Кабинет Чернова тонет в папиросном дыму, кресла сдвинуты со своих мест. Калоев, сняв пенсне, обращается к сидящему напротив него Трубникову.

— Скажи, дорогой, у вас есть ребята, которые будут поступать в институт?

— Конечно, есть.

— Так вот, мы должны проводить их празднично, торжественно!

— Я думал, вы меня за делом вызвали, — укоризненно говорит Трубников Чернову. — Ждал, что решили наконец наш спор с «Маяком».

— Решения пока нет, — избегая его взгляда, говорит Чернов. — Не до того сейчас — уборочная.

— Решить важный вопрос уборочная мешает. А проводы закатывать уборочная не мешает?

— Ты остроумный человек, дорогой, но есть и другие остроумные люди, — холодно говорит Калоев. — Это политически важное мероприятие, понятно? — И вдруг, изменив тон, он почти ласково сказал: — Надо глядеть дальше своего плетня... Ни о чем не беспокойся, все хлопоты беру на себя. До вечера, дорогой. Пусть ветер дует тебе в спину...

Трубников посмотрел на Чернова, но тот даже не поднял головы. Простившись, Трубников пошел к двери.

— ...И учти, — окликнул его Калоев, — это мое партийное поручение. — Он подчеркнул слово «мое».

Хлопнула дверь. Калоев поглядел на Чернова, жестко сказал:

— До чего распустился народ, либеральничаем, товарищ Чернов...

Трубников подъехал к току, где еще утром била ключом работа. Сейчас ритм работы резко спал. Еще трудится молотилка, но уже заглохли веялки и сортировка. У машины одни старики.

— Товарищ Коршиков, а где же вся ребятня?

— Девки пошли кудри завивать, парни — свой фасон наводить.

— Зачем отпустили?

— Поди-ка удержи! — развел руками Коршиков.

Вездеход Трубникова мчится по деревне, навстречу все более мощной, победно звучащей песне «Провожают гармониста в институт...»

Трубников подъезжает к правлению. Здесь на радость ребятишкам жарко сверкают медные трубы духового оркестра, только что сгрузившегося с трехтонки.

— Товарищ председатель, — обращается к Трубникову геликон с большим красным носом, — оркестранты волнуются насчет буфета.

— Слу́жите медному змию, — кивок на трубу, — а прислуживаете зеленому? Плохо ваше дело. У нас в уборочную молочная диета. Данилыч, отведи товарищей музыкантов в новую ригу.

— Засохни, Леня, — обращается к геликону другой трубач. — Хоть раз в жизни обойдемся сеном и молоком.

Трубников идет дальше и встречается с Борькой.

— Гордись, Борька, — шутливо говорит Трубников. — Кого еще провожали в институ́т с таким шумом!

— Так не меня ж одного, — улыбается Борька.

— Знаю... Сколько ж всего гармонистов убывает?

— Почти весь выпуск... Человек тридцать.

— Что?! — У Трубникова глаза выкатились из орбит. — Ты что городишь? Вас же четверо было?

— Так это вчера... А из райкома комсомола приехали и велели всем подавать в институт.

— Старый дурак! — ударил себя по лбу Трубников. — Неужели я не мог догадаться! Ну, нет, черта лысого дам я разрушать колхоз!

Правление колхоза «Труд». Трубников звонит по телефону:

— Обком партии?! Товарища Чернова. Что-о? Кто же из секретарей есть? Алло! Алло!

— Чего шумишь, дорогой? Чем недоволен? — раздается за спиной знакомый опасно-ласковый голос.

В дверях стоят Калоев с инструктором отдела культуры.

— Что же это получается? — говорит Трубников. — Молодежь бежит из колхозов — это, можно сказать, всеобщее бедствие. А тут ответственные товарищи сами сманивают молодежь, которая хочет работать в сельском хозяйстве.

— Постой... постой! — перебивает его Калоев, и за стеклами пенсне, совсем не искажающими глаза, заблистали два голубых, холодных и ярких факела. — Как ты сказал: «молодежь бежит из колхозов»? «Бедствие»? Ты это в «Правде» прочел? Давай считать, что ты этого не говорил. А я не слышал.

— Вы меня не пугайте, — горько говорит Трубников. — Чего с меня взять?..

— Зачем прибедняешься? Живешь, как персидский шах, одна жена в городе, другая — под боком, — холодно улыбается Калоев.

— Вон вы куда гнете! — вскинул мрачно глаза Трубников. — Не выйдет!

— Зачем пугать? — говорит Калоев почти весело. — Мы тебя немножко воспитываем. Ты не понимаешь морально-политического смысла этого мероприятия. В одном колхозе тридцать человек поступают в институт!

— Но позвольте, разве у ребят настоящая подготовка?! Ведь большинство и в институт не поступит и назад не вернется, а если вернется, так с трещиной в душе...

— Хватит, мы не на базаре! — жестко прервал Калоев. — Ступай, приведи себя в порядок, скоро начинать...

Трубников и Кочетков ведут тихий разговор на кухне.

— Поверишь, мне стало страшно. — Трубников чуть поморщился. — Я вдруг понял — это не демагог, а прямой, почти открытый враг всего, ради чего мы живем.

— Одно счастье, — говорит Кочетков, — что пенсне у него все-таки из оконного стекла.

— Значит, не поддаваться?



— Ни в коем случае. Если сейчас уступишь, считай, тебя уже нет.

— Решено, комиссар! — улыбнулся Трубников.

Ярко освещенный подъезд колхозного клуба. Доносятся звуки штраусовского вальса. В дверях толпится пожилой народ, глядя на танцующую молодежь. Кружатся с нарядными кавалерами и друг с дружкой девушки, иные еще в школьной форме, иные в праздничных, взрослых платьях. Стрекочут кинокамеры. Сиренево клубятся лучи юпитеров, щелкают фотоаппараты. Потные корреспонденты задыхаются от обилия материала.

Танцуют в фойе и большом зале, до половины освобожденном от кресел. Оркестр помещается в глубине сцены.

Отечески поглядывает на веселую кутерьму Георгий Калоев. Инструктор обкома ни на шаг не отходит от него.

Оркестр заиграл красивую и грустную мелодию.

Калоев подходит к нетанцующей молодежи, по-дирижерски вскидывает руки.

— Ну, хором! «Меж высоких хлебов затерялося...»

Ребята нестройно запевают:

Небогатое наше село...

— Веселей! — кричит Калоев.

Горе-горькое по свету шлялося...
И на нас невзначай набрело...

Калоев дирижирует хором. Песня явно не получается. Певцы все больше и больше скисают и наконец умолкают совсем.

Оркестр, чтобы исправить положение, заводит бурную плясовую.

В круг вышли всего две-три пары.

Большая группа молодежи — «будущие студенты» — столпились в углу и о чем-то взволнованно переговариваются.

— Товарищи, на круг, — кричит парень с красным бантом на рукаве, словно свадебный шафер.

Никто не откликается на призыв. Калоев недовольно хмурит брови.

Парень с бантом бросается к «студентам», подхватывает Нюру Озеркову и начинает с ней отплясывать. Они не находят подражателей, да и сама Нюра, освободившись от кавалера, возвращается к товарищам.

— Маркин! — окликает Калоев парня с бантом.

Тот подходит.

— Что смолкнул веселия глас? — шутливо, но с опасной ноткой спрашивает Калоев.

— Да беспокоятся они, что Трубникова нет, — смущенно говорит секретарь райкома комсомола Маркин.

Калоев надменно вскинул бровь.

— А представителя обкома партии им мало?

— Боятся — вдруг он справок не даст, а без справки никуда не сунешься.

— Передай им: справки будут! — покраснел Калоев. — Это я, Калоев, говорю!

— Да ведь они такие... — мучительно мнется секретарь. — Для них Трубников — закон... А он не пришел!

— Ну так он придет!

Щеголеватые сапоги шагают по влажной после недавнего дождя земле, наступают в плоскую лужу, давя в ней отражение месяца, подымаются по ступенькам крыльца.

Трубниковская собака подняла голову, раздумывая, вылезать ей из-под крыльца или нет, и, лениво зевнув, закрыла глаза.

Трубников сидел в носках на постели и читал какой-то журнал. Он, конечно, слышал, что кто-то вошел, но поднял голову, лишь когда Надежда Петровна окликнула его.

— Егор, к тебе пришли!

— Добрый вечер... Моя хозяйка, — представляет Трубников Надежду Петровну.

Та шагнула было к Калоеву, протянув дощечкой руку, но тот будто не заметил ее, и рука женщины опустилась.

— О твоем моральном разложении мы поговорим в другом месте! — с яростью бросает Калоев Трубникову. — А сейчас кончай волынку, гражданин председатель!..

— Я вроде еще не заключенный, — далекая усмешка тронула сухие губы Трубникова.

— Это я от многих слышал, — почти устало сказал Калоев. — В общем, ты сейчас придешь, скажешь ребятам напутственное слово, а потом катись на все четыре стороны. У тебя в распоряжении десять минут.

Проходя мимо освещенной изнутри боковушки Кочеткова, Калоев вдруг свернул к ней и резко отдернул занавеску. Сидящий на койке Кочетков поднялся. Несколько секунд Калоев молча сверлил его взглядом, задернул занавеску и вышел.

— Давай ордена, мать! — сказал Трубников Надежде Петровне. — Сегодня надо быть во всем параде!..

Меж тем «веселия глас» окончательно замолк в клубе. Даже оркестрантам надоело играть впустую, и они с унылым видом выливают слюни из труб.

Ребята шушукаются по углам.

Вдоль стены прохаживаются Калоев и инструктор. Калоев нервно поглядывает на часы.

— Совсем разложился! Удельный князь! Многоженец! Как такого партия терпит?!

Но вот будто ветром разнеслось по клубу: «Трубников! Трубников!» — и весь народ хлынул в зал.

Калоев удовлетворенно улыбнулся — председатель был точен. Вместе с инструктором по культуре Маркиным и другими официальными лицами Калоев занимает место на сцене. За его спиной оркестр.

Грохнули аплодисменты, вновь задымились лучи юпитеров, защелкали фотоаппараты, застрекотали кинокамеры. Оркестр сдуру заиграл туш.

Калоев поморщился. Но когда в конце зала показалась небольшая фигура Трубникова при всех орденах, нашивках и медалях и аплодисменты стали под стать горному обвалу, Калоев, осудив себя за мимолетную досаду, мелкую для такого деятеля, как он, тоже захлопал, беззвучно, едва разводя ладони. Так хлопал, стоя на Мавзолее, его шеф, в глубокой, на уши надвинутой черной фетровой шляпе, погрузив нижнюю часть лица в кашне, — руки в кожаных перчатках смыкались и размыкались, будто два темных крыла, и сверкало, скрывая глаза, старомодное пенсне. Появление Трубникова было триумфальным, но триумф этот принадлежал Калоеву.

Трубников поднялся на сцену.

— Слово имеет председатель колхоза «Труд» Трубников!

Лучи юпитеров скрестились на небольшой, коренастой фигуре, обледнив смугловатое лицо. Тишина, лишь стрекочут кинокамеры.

«Будущие студенты» держатся кучно в двух передних рядах справа от прохода. К ним и обращается Трубников.

— Вот вы собрались покинуть колхоз. В институты учиться едете.

Аплодисменты.

— Хорошее дело!

Чуть приметно улыбнулся Калоев. Гром аплодисментов пронесся по залу.

— А кто у нас будет коров за дойки дергать? Кто будет навоз возить? Кто будет хлеб растить?

Мертвая тишина.

— Не знаете. Вот и я не знаю. Завтра буду говорить с каждым из вас в отдельности. А пока отдыхайте, товарищи!

И в полной тишине лишь по-прежнему стрекотала кинокамера. Даже не оглянувшись на президиум, Трубников вышел. Гулко прозвучали его шаги...

Утро. Трубников входит в правление. Кочетков работает за своим столом. В углу жмется с десяток любителей высшего образования.

— А где же остальные гармонисты? — спрашивает Трубников.

— Вернулись к мирному сельскому труду, — весело отвечает Кочетков, щелкая костяшками счетов.

— Прошу обоих Трубниковых, Веру Болотову и Машу Звонареву, — говорит Трубников, проходя в кабинет.

— Своих-то без очереди! — ревниво шепчет Нюра Озеркова толстому, флегматичному Мише Костыреву.

В окно видно, как подъезжают к амбару груженные зерном грузовики. Колхозники, молодые и старые, помогают ссыпать зерно.

Трубников вручает пасынку, Тане Трубниковой — младшей сестре Алешки, — Варе и Маше заранее приготовленные справки.

— Всем вам желаю удачи. А тебе, — это относится к Маше, — будущий агроном, особенно!

Ребята выходят.

Сейчас очередь Миши Костырева. Он быстро, шепотом спрашивает товарища:

— Опять забыл, куда поступаю?

Товарищ что-то говорит ему на ухо. Миша проходит в кабинет председателя.

— А ты куда думаешь поступать? — Трубников снизу вверх рассматривает рослую Мишину фигуру, увенчанную круглой, как шар, головой.

— В этот... в институт, — запнулся Миша.

— Ишь ты! А я думал, ты к кузнечному делу присох. Ширяев стар, болен, мы рассчитали, ты его место займешь.

Миша захлопал пшеничными ресницами, в глазах его мелькнуло что-то жалкое, но он промолчал.

— Вон как тебя разагитировали! — удивлен Трубников. — Скажи я тебе это не-

делю назад, до потолка бы подпрыгнул! Значит, профессия кузнеца тебя не устраивает. В каком же чине-звании хочешь послужить народу?

Миша молчит.

— Так куда же ты поступаешь?

—...В порно... графический! — выпаливает Миша.

Трубников глядит на него с интересом.

— Пиши заявление... Прошу отпустить меня на учебу и так далее... — он протягивает Мише листок бумаги.

Миша берет из пластмассового стаканчика перо и, подперев языком толстую щеку, пишет заявление.

— Молот ты вроде ловчее держишь, — замечает Трубников. — Готово?.. Так вот, если в райкоме комсомола спросят, почему тебя не отпустили, покажи им свою писанину. А насчет кузницы — все в силе!

На месте обескураженного Миши появляется Нюра Озеркова.

— От кого-кого, а от тебя не ожидал, — с искренним огорчением говорит Трубников...

В приемной Миша показывает свое заявление товарищам. Те смотрят и разражаются громким смехом.

— Силен Мишка! Вот это выбрал специальность!

— Да объясните, черти!

— В полиграфический надо было, дубина!

Миша выходит из правления не один, его конфуз отбил охоту к продолжению образования еще у нескольких ребят.

... — Другим-то справки дали! — сухо, блестя глазами, укоряет председателя Нюра.

— Борька на архитектуре, сама знаешь, помешанный, а Танька сызмальства всем деревенским кошкам клистиры ставила и лучше всякой знахарки людей травами лечила. Тут страсть души. У Веры редкий голос, а Маша на агронома пошла, значит, не к нам, так в другую деревню вернется. А у тебя какая страсть, какой талант? Лишь бы в город сбежать! Сама же говорила: не выйдет в иняз, так хоть в аптекарский!

— Я что, не могу себе судьбу выбирать?

— Нет.

— Это почему же?

— Потому что соплячка, потому что сама не знаешь, чего хочешь. Вот когда Ваську защищала, ты знала, чего хотела, а сейчас просто с жиру бесишься, сбили тебя с толку, легкой жизни захотелось!

— А, может, вы мне сейчас всю судьбу ломаете?

— Нет, — Трубников улыбнулся, — ломать-то нечего. Послушай меня серьезно. Если я тебя отпущу, значит, я как бы признаю, что любая, самая шальная, случайная жизнь в городе будет лучше, чем наша жизнь. Я не могу с этим согласиться. Иначе зачем я сам небо копчу? Нет, всем, что во мне есть, я убежден, что ты можешь быть счастливой и будешь счастливой здесь!

На лице Нюры — смешанное выражение обиды, удивления и какой-то стыдливой нежности. Видимо, еще никто не говорил о ней так. Закусив губы, с глазами, полными слез, она выбегает из кабинета.

— Следующий! — кричит Трубников, усмехаясь про себя.

Никого. Он подходит к двери, открывает ее.

В приемной пусто.

Вечер. В доме Трубниковых. Надежда Петровна подвигает Борьке табурет.

— Присядем на дорогу, — говорит она, опускаясь на краешек лавки.

Мужчины — Трубников, Кочетков и одетый по-дорожному Борька — молча садятся на лавку.

Надежда Петровна со вздохом встает и идет к двери.

У крыльца уже ждет колхозный вездеход, где сидят три девушки — будущие студентки — и неизменный Алешка Трубников.

— Скорее, Борис, опаздываем, — кричит ему Вера Звонарева.

Борис кладет в машину чемодан и возвращается к матери. Они обнимаются крепко крепко. Надежда Петровна изо всех сил сдерживает слезы.

— Пиши!.. — просит она.

— Ну, счастливо, Борис, — нарочито суховато говорит Трубников. — Веди себя не кое-как! — Он протягивает пасынку руку.

— До свидания, — говорит Борис и неожиданно для самого себя добавляет: — отец...

Они поцеловались. Борис пожал руку Кочеткову.

— Какие существуют ордера колонн? — с улыбкой спросил Кочетков.

Борис засмеялся и побежал к машине. Та рванула с места и вскоре исчезла вдали...

Раннее утро. Дверь в кабинет Трубникова распахнута, мы видим его из приемной. Он сидит у окна, подперев голову рукой. За окном моросит сентябрьский дождик, будто слезы ползут по стеклу.

С равными промежутками мимо правления проносятся тяжелые грузовики, высоко груженные мешками с зерном.

В правление заходит Прасковья. Долго, жалостливо глядит на Трубникова и бесшумно выскальзывает прочь.

Трубников не заметил ее, взгляд его прикован к окну...

Хозяйственный двор колхоза. Уныло моросит дождь.

Семен Трубников запирает ворота опустевшего складского помещения.

— Ты чего домой не идешь? — окликает его Доня. В дождевике и высоких резиновых ботах, с кошелкой в руке, Доня, видимо, наладилась за покупками.

Семен подошел к супруге.

— Зерно сдавали...

— Ладно брехать-то! Зерно когда еще сдали!

— Значит, не все сдали, — степенно говорит Семен.

— Господи! — Доня закусила нижнюю губу. — Это ж наши трудодни вывезли!

— Т-с!.. Дурище! Начальство знает, что делает, а мы... мы и без Егорова хлеба проживем.

— Да как же он на это пошел? — с болью, но понизив голос, произносит Доня.

— Так его и спросились! — мстительно говорит Семен. Он понижает голос до шепота и в самое ухо жене: — Это ему Калоев подстроил... за студентов. Только смотри, т-с! — И громче: — Нехай и в «Труде» люди за палочки вкалывают...

— Надо же!

— Это еще что! — довольный впечатлением, говорит Семен. — Его вовсе хотят из партии турнуть!

— ...Врешь?! — говорит Доне ошеломленная продавщица сельмага, рябая деваха в перманенте.

Доня стоит у прилавка в окружении жадно любопытствующих слушательниц.

— Очень надо! По всей области звон идет, одни вы дуры темные...

— Чего же все-таки от него хотят?

— Ясно чего! Или, говорят, к законной жене вертайся, или партийный билет на стол!

— Неужто так и сказали?

— А вы думали, за двоеженство по головке погладят?

В магазин вошла Надежда Петровна, она слышала последние слова, и смуглое лицо ее матово побледнело. Но ее никто не заметил.

— А Егор Иваныч что?.. — интересуется продавщица. — К брошенке вернется?

— Не... Он Надьке преданный, — тихо замечает Полина Коршикова.

— Преданный-непреданный — партийный билет-то один, а такого добра, как Надька, хоть завались!

— Донь... — толкнула ее в бок старуха Самохина, глазами указывая на вошедшую.

— А плевать я на нее хотела! — закусила удила Доня. — Не уважаю! Вцепилась мужику в портки, и пропадай все пропадом!

— Грязная ты! — проговорила Надежда Петровна.

— А все чище тебя! — с торжеством отозвалась Доня.

Надежда Петровна, поникнув головой, повернулась и пошла к выходу. Полина Коршикова нагнала ее, обняла за плечи.

— Это все неправда... Неправда... Ну, скажи, Поля? — в отчаянии спрашивает ее Надежда Петровна. — Ведь Егор не стал бы от меня скрывать?

Но Полина молчит, отводя глаза...

Трубников сидит у окна.

Входит Кочетков, сбрасывает дождевик, вынимает какие-то бумаги из планшета и кладет в стол.

— Вывезли подчистую! — говорит он. — Можешь гордиться, Егор, теперь мы выполнили план госпоставок почти на двести процентов!

Трубников молчит. Кочетков проходит к нему и видит погасшее лицо друга.

— Ну, ладно, Егор... Давай жить дальше.

— А как? — глухо произносит Трубников. — Мне стыдно людям в глаза глядеть... Выходит, и кто лодыря гонял, и кто вкалывал кровь с носу — всех под одну гребенку обстригли...

— Никто тебя не винит... — Кочетков нервно закуривает.

— Ладно, помолчи... — Трубников гневно вскочил из-за стола.

— Слава тебе господи, выздоровел! — слышится густой бас Игната Захарыча.

Трубников оборачивается и видит всю свою испытанную гвардию: Самохину, кузнеца Ширяева, Павла Маркушева, Прасковью.

— Вы чего тут?

— Прасковья панику навела: «Дуйте, орет, в правление, батька вешаться собрался!»

— Врет он, как сивый мерин, — плюет Прасковья. — Сроду я таких глупостей не говорила. А что не показался ты мне, это верно. Сидишь, как сыч, нахохлился, на себя непохож, я и погнала их сюда!

— В общем, Егор Иваныч, — решительно начинает Ширяев, но по скудности слов заканчивает менее бодро, хотя и от души: — Ты знай, что мы того... завсегда... одним словом!.. С тобой, значит!

— Хорошо сказано! — одобряет Игнат Захарыч. — Завсегда!

— В «Маяке» сроду зерна на трудодни не давали — и ничего, — добавляет Прасковья. — А у нас и денежный аванс дали, и картошку, и грубые корма. До новины как-нибудь дотянем!

— Хлеб легче вырастить, чем людей, — говорит Ширяев. — Пусть мы зерна лишились, зато сохранили людской состав.

— Ну, хватит митинговать, — своим обычным жестким тоном говорит Трубников. — Давайте работать. А ты, Прасковья, смотри у меня — людей от работы отрывать! Тоже еще — народный трибун!

Посмеиваясь, колхозники выходят.

Трубников глядит им вслед, затем поворачивается к Кочеткову.

— Вот люди... Да за них десять раз сдохнуть не жалко!



«Егор, я ушла к Прасковье. Жить буду у нее. Так нужно. Надя».

Трубников протягивает записку Кочеткову. Они молча смотрят друг на друга, затем Трубников как есть, без плаща и шапки, бросается на улицу...

В избе Прасковьи. Трубников и Надежда Петровна.

— Нет, Егор, нет, дорогой, — качает головой Надежда Петровна. — Так надо. — Она строго владеет собой. Смуглое лицо ее полно доброты и спокойной решимости.

— А я и не прошу! — кричит Трубников. — Если ты не вернешься домой, я тебе!.. — Не зная, какой каре подвергнуть Надежду Петровну, вдруг выпаливает: — Я тебя из колхоза исключу!

— Довольно, Егор! — говорит она с непривычной твердостью. — Я ведь тихая, а уж коли тихий человек чего решит, его не собьешь.

И Трубников понял, что ему не переубедить Надежду Петровну. Ради него пошла она на самую трудную для себя жертву и не отступится, чего бы ей это ни стоило. Плечи председателя впервые поникли...

Завывает вьюга. Крутит белые спирали и гонит их по деревенской улице, словно снежное перекати-поле.

Напротив правления колхоза «Труд» почтальон пытается сменить газету, заключенную за решетку на деревянном стенде. Ветер рвет у него из рук свежий газетный лист, на котором черно и жирно напечатано сообщение о врачах-отравителях. Мы можем разобрать лишь отдельные слова. Газета все-таки вырывается и летит по улице, то прилипая к какому-нибудь столбу, то распластываясь на земле, то взмывая высоко в воздух всем своим трепещущим бумажным телом...

За окном тихо белеет снег. Трубников, поставив ногу на лавку, чистит сапог щеткой. Кочетков что-то укладывает ему в командирскую сумку.

— За что все-таки сняли Чернова? — спрашивает Кочетков.

— Его не сняли, а послали на учебу.

— За что его послали на учебу? — с улыбкой спрашивает Кочетков.

— Не поладил с Калоевым.
— Вон как! А мне казалось, он совсем дал себя подмять.
— Он пробовал заступиться за профессора Колпинского.
— Как? И Колпинского тоже?.. Бедный старик!..
— А как же, врач-отравитель, агент иностранных разведок.
— А преемник Чернова что собой представляет?
— Патрушев? В войну был начпоарма, а потом работал в Германии.
— А зачем он тебя вызывает?
— Пути начальства неисповедимы...
— Слушай, Егор, будь осмотрителен.
— А то я не знаю! Научили. Я, милый, коли надо, и петухом кричу, и наседкой квохчу, дурачком прикидываюсь, только бы дело спасти...

...Бывший кабинет Чернова, где сейчас сидит другой секретарь: седой, дородный, с генеральской выправкой, большим, усталым лицом.
— Пора нам поговорить по душам, — говорит Патрушев.
— Как? — Трубников приложил ладонь к уху, лицо его в этот момент отнюдь не свидетельствует о ярком уме.
— Как человек с человеком, как офицер с офицером, как коммунисты, наконец! — с чуть приметной досадой говорит Патрушев.
— А-а? — Трубников делает испуганные глаза. Он оглядывает комнату, подходит к тумбе с телефонами и снимает трубки.
— Что это значит? — в голосе Патрушева удивление и недовольство.
— А чтобы без свидетелей, — простодушно отвечает Трубников.
Патрушев покраснел. Он сбит с толку, к тому же вдруг понимает, что поступок Трубникова, возможно, не лишен резона.
— Что за чепуха? — бормочет он. — У нас не такой разговор... — И осекся: ведь этой фразой он как бы соглашается с Трубниковым.
Патрушев взял себя в руки, но голос его прозвучал более строго, чем ему хотелось бы:
— Скажите, товарищ Трубников, как у вас с семейной жизнью?
— Порядок! — радостно говорит Трубников. — Полное отсутствие таковой.
— Но у вас есть официальная жена?
— В Москве... Больно далеко целоваться бегать.
— Что это значит? — сдвинул брови Патрушев.
— Так, поговорка... Нету у меня никого, штемпель в паспорте.
Патрушев чувствует нечто большее, чем просто вызов, в шутливой манере Трубникова.
— Простите, но в колхозе у вас другая жена, и это открыто, на глазах у всех людей...
— Была... и не другая, а просто жена, — глухо говорит Трубников. — Единственная... А теперь нету. Плохо вас доносчики осведомляют.
Патрушев готов вскипеть, но, чувствуя правоту Трубникова, сдерживается.
— Ладно, оставим это... Скажите мне, товарищ Трубников, только прямо: во что веруете?
— Думаю, мы с вами одной веры... — строго и серьезно произнес Трубников.

...В приемной. Помощник секретаря обкома, молодой человек в поношенном кителе, с орденской планкой, подходит к маленькому столику, на котором стоит включенная электрическая плитка, и снимает с плитки потемневший от времени, но тщательно надраенный фронтовой котелочек с водой. Он выключает плитку, переливает кипяток в термос, бросает туда заварку и несколько кусков сахару — и все это с той механической ловкостью движений, которая вырабатывается долгой привычкой.
С термосом в руках помощник заходит в кабинет секретаря. Трубников что-то доказывает Патрушеву взволнованно, с напором:

— Пусть это крамола, а все равно скажу: нынешние закупочные цены — насмешка над трудом колхозников!

Поставив термос на стол, помощник выходит. Патрушев достает из тумбочки стола две кружки, разливает чай.

— Но главная болячка — это МТС!.. — с тем же напором продолжает Трубников. — Зачем мы должны эмтээсовцам кланяться? Нешто мы такие слабые? Чушь! Вся техника обязана быть у колхозников при своих руках!

— Егор Иваныч, дорогой, — тепло говорит Патрушев, — составьте записку и давайте пошлем в Центральный Комитет!

— А не будет это донкихотством на сегодняшний день? — неуверенно проговорил Трубников.

— Ну, совсем без донкихотства и жить нельзя! — засмеялся Патрушев.

...В приемной помощник, обложившись учебниками, собирается освежить свои знания по тригонометрии, но в эту минуту из коридора быстрыми шагами входит Калоев и направляется к кабинету.

— Товарищ Патрушев занят, — поднявшись из-за стола, говорит помощник.

Стекла пенсне Калоева насмешливо блеснули. Он уже протянул руку, чтобы открыть дверь, но помощник заступил ему путь.

— Товарищ Патрушев приказал...

— «Приказал»... — насмешливо перебил Калоев. — Что это за слово такое «приказал»?

— Законное слово... фронтовое...

— Ты плохо начинаешь свою службу, очень плохо! — отрывисто сказал Калоев и, круто повернувшись, вышел из приемной.

Помощник хладнокровно вернулся к столу. Он достал пачку сигарет, но тут же отложил, заменив курево карамельками, и погрузился в сложные тригонометрические формулы. Вскоре синусы и косинусы так его захватили, что, не переставая грызть карамельки, он закурил сигарету...

Открывается дверь, Патрушев явно взволнован, а Трубников выглядит так же, как по приезде в обком: невыразительный, запертый на все замки. Патрушев задерживает руку Трубникова в своей, словно ему жалко его отпустить...

— Ну, выяснили, кто он? — свободным, дружеским тоном спрашивает помощник, когда дверь за Трубниковым захлопнулась. — Самородок, придурок, хитрец, простак?..

— Суворов, — глубоко и сильно произносит Патрушев.

Вездеход Трубникова катится по улице Конькова. Трубников ссутулился на переднем сиденье возле водителя. Теперь, когда он не следит за собой, видно, как он устал, осунулся, какую горькую печаль наложило время на его черты. И вдруг — бац! — о переднее стекло разбивается пущенный чьей-то рукой снежок. Трубников встрепенулся. Алешка резко тормозит.

Из-за сугроба появляется девушка в короткой шубке и бежит прямо к машине. На ходу оборачивается и кидает в кого-то снежком. И тут снежок ее невидимого противника проносится мимо лица Трубникова и попадает в голову Алешке.

— Вот дьяволы!.. — отплевывается Алешка.

Словно ища защиты, девушка прижалась к ступенькам вездехода. Она подымает смеющееся лицо — это Нюра Озеркова.

— Слушай, Нюра, — наклоняется к ней Трубников, — если хочешь, поступай летом в институт.

— А мне и здесь хорошо! — с вызовом говорит девушка. — Я очень к телятам привязалась.

Из-за сугроба — шапка на затылке, в поднятой руке ком снега — выскакивает парень.

— Жизнь или смерть? — кричит он Нюре и тут замечает председателя.

— Добрый вечер, Егор Иванович!

— А, Валежин! — тепло говорит Трубников. И Нюре: — Понимаю и одобряю твою привязанность.

— Вы о чем? — спрашивает Валежин, подходя к машине.

— О телятах, — отвечает Нюра.

Вездеход Трубникова продолжает свой путь.

— В том-то все и дело... — вслух произносит Трубников.

— Чего? — не понял Алешка.

— Ты никогда не задумывался, чем движется жизнь?

— Нет!

— Тем, что Ваньке хочется целоваться с Машкой, что наступает ночь, а утром звучат гудки, и все расходятся по своим местам. И пока все это есть — жизнь будет продолжаться.

— Мудрено...

— Нет, проще пареной репы.

У своего дома Трубников соскакивает, а вездеход уносится в темноту. Трубников идет к дому, но тут его кто-то окликает.

— Егор Иваныч!

Он оглянулся, густая тень ракиты накрыла женскую фигуру.

Трубников подошел.

— Доня? Ты чего тут?

— Тише! — Она берет его за руку и увлекает в тень. — Я уже третий день тебя выглядываю, все нет и нет...

— А чего в дом не зашла?

— Нельзя, чтобы меня с тобой видели. Слушай, Семен на тебя заявление послал.

— Тоже новость! В райкоме особый шкаф для его заявлений поставили.

— Да не в райком, а в эту... в безопасность...

— Это сейчас в моде, — усмехнулся Трубников.

— [illegible] заявление... что ты окружил себя врагами народа и все по их указке

Трубников не пытался ее оттолкнуть, молча смотрел на блестящее от слез лицо. Когда же она отпустила его и скрылась в темноте, он еще несколько секунд недвижно простоял под деревом.

— Что так долго? — спрашивает Кочетков вошедшего Трубникова. — Я уже начал беспокоиться...

— Напрасно... — Трубников как-то странно посмотрел на него. — Просто был большой и добрый разговор.

— Значит, Патрушев — человек?

— Еще какой!

— Тогда к столу, будем ужинать... — Кочетков обвязывается фартуком Надежды Петровны и, вооружившись рогачом, достает из печи разную снедь.

— А выпить не найдется? — неуверенно спросил Трубников.

— Ого!.. — поражен Кочетков. — Я слышу речь не мальчика, а мужа!

— Замерз что-то.

Кочетков достает с полки начатую четвертинку, стопки.

— И все-то есть в нашем холостяцком доме!

Быстро накрывает на стол и подает еду.

— Обслуживание на высшем уровне! — одобряет он сам себя и разливает водку по стопкам. — Разговор был добрый, а вид у тебя словно после проработки, — замечает он, обеспокоенно глянув на Трубникова.

Тот провел ладонями по лицу.

— Много все-таки сволочей на белом свете, — говорит он со вздохом. — Ну да черт с ними! Разве Россию чем удивишь? Не такое перемалывали... За что выпьем?

— Я за тебя, Егор...

— Нет! Давай за нас!

Они чокаются, пьют, и в это время по окну, глядящему на улицу, хлестнула ярким светом фар подъехавшая машина.

Затем свет отсекся, из оконной протеми глянуло в избу незнакомое мужское лицо в фуражке.

Трубников и Кочетков, поставив пустые стопки на стол, молча смотрят друг на друга.

Хлопает входная дверь, в сенях грубый постук сапог.

— Вот и выпили на посошок! — сказал Кочетков и прошел в свою комнатенку.

В кухню входят четверо. Одернув китель, Трубников заступает им дорогу.

— Не торопитесь, товарищ Трубников, еще успеете, — говорит один из вошедших и отстраняет его прочь.

— Кочэтков Василий Дмитриевич здесь проживает? — громко спрашивает другой.

Кочетков вышел из боковушки, полностью снаряженный в дорогу, в пальто и шапке: он-то сразу понял, за кем пришли.

— Оружие?

— Гаубица в огороде, — говорит Кочетков.

Оттолкнув его, двое проходят в скудно обставленную комнатенку и начинают обыск. Один из вошедших потянул с полки книгу и обрушил с десяток томов.

— Осторожнее, — побледнев, говорит Кочетков, — это Ленин!

Кочеткову делают знак выходить.

Трубников протягивает ему сверток с теплым бельем. Кочетков слегка кивает. Говорить ему не к чему, каждое слово сейчас на учете.

Трубников подчеркнуто выпрямляется — так отдают приветствие в армии, если не покрыта голова...

По улице бежит Надежда Петровна. Платок сбился на ее голове, она оскальзывается, едва не падает и тут же видит, как фургон, мазнув по забору све-

том фар, отъезжает от дома. Надежда Петровна чуть не упала, привалилась к забору. Пересилив себя, медленно перебирая руками частокол, она идет вдоль изгороди...

Трубников сидел на лавке возле темного окна. Лицо его сухо и спокойно каким-то каменным, мертвым спокойствием. Он не услышал, как хлопнула в сенях дверь, как вошла женщина.

Надежда Петровна так и осталась стоять, прислонившись к дверному косяку...

В кабинет следователя заходит Калоев. Следователь — крупный, тестовый человек, с большими, как лопаты, руками, встает при виде начальства. Подследственный — это Кочетков — подымает голову и тоже хочет встать, но Калоев останавливает его ласково-властным движением руки.

— Василек, какой счет? — спрашивает он следователя.

— По двум периодам три — два было.

— В пользу?

— ВВС.

Калоев цокнул языком и включил радиоприемник. Вначале слышен лишь хриплый шум, затем пулеметный голос Синявского.

— Итак, в третьем периоде команды обменялись двумя шайбами... Лидер первенства — команда летчиков — одержала очередную победу со счетом пять — четыре; динамовцы откатились на третье место. На этом мы заканчиваем передачу с Центрального стадиона «Динамо»... — Калоев гневно выключает радио.

— Оборонительная тактика подвела... — говорит он огорченно. — Наступать надо... наступать... Слушай, Кочетков, я давно хотел у тебя спросить, что говорил тебе Трубников в ноябре перед праздниками? — задал вопрос неожиданно Калоев.

— Не помню, — пожал плечами Кочетков.

— Ох, какая у тебя память... А двенадцатого октября что говорил?

— Не помню.





— Значит, не хочешь помочь органам? — расстроился Калоев. — Василек, спроси у него, за что Трубников так Советскую власть не любит.

Огорченный Калоев выходит.

Бегут мутные мартовские ручьи по деревенской улице, неся на себе щепки, веточки, накренившийся, совсем размокший бумажный кораблик. Нависшая над крыльцом сосулька исходит капелью. Стеклянно барабанят капли по дну старой бочки, установленной под водостоком. Вечереет.

Трубников входит в дом. Надежда Петровна читает письмо Бориса, она не слышит, как вошел муж. Трубников с нежной жалостью смотрит на ее проточенную сединой голову, потом осторожно трогает за плечо. Она испуганно вздрогнула и подняла голову.

— Егор! А мне показалось... — передернула плечами под шерстяным платком.

— Что пишет Борис?

— В комсомол его приняли...

— Молодцом! И у меня хорошие новости!

— О Кочеткове?

Трубников сразу помрачнел.

— Какие могут быть новости о Кочеткове? Ясно одно: раз я на свободе — значит, не удалось им его расколоть.

— Как это — расколоть?

— Ну, заставить оговорить меня — ведь им Кочетков только для того и нужен... А новость такая: Патрушев представил меня к Герою Социалистического Труда.

— Правда? — скорее удивилась, нежели обрадовалась Надежда Петровна.

— Отобранный хлебушко нас на первое место по области вывел...

— Что-то не пойму я, Егор, — страдальчески говорит Надежда Петровна. — То ли тебе слава выходит, то ли решетка?

— Патрушев для того все и удумал, чтобы от решетки меня защитить. Тогда я буду не по зубам Калоеву. А покамест решил я в Москву податься.

— В Москву?

— Хочу я, Надя, правды поискать...

— К кому же ты пойдешь? К Сталину? — говорит Надежда Петровна.

— Да кто же меня к нему пустит? — словно про себя произносит Трубников. — Но есть партия, Надя, есть старые товарищи, есть Советская власть... Ладно! — Трубников резко встал. — Давай собираться.

— И я с тобой!

— Нельзя, — мягко говорит Трубников. —Ты останешься прикрывать отход.

...И вот мы словно возвращаемся к началу нашего повествования. Ночь. Околица деревни. Где-то тоскливо воет собака. Разбрызгивая сапогами мартовскую грязь, бредет человек с рюкзаком за плечами. Только сейчас он держит путь прочь от деревни и не один — рядом с ним женщина.

Они подходят к перелеску и здесь прощаются. Мужчина идет дальше, женщина остается. Она долго смотрит ему вслед, пока он не исчезает за деревьями. Потом медленно бредет назад...

Раннее утро.

Маленькая железнодорожная станция. Возле платформы готовый к отправке, стоит поезд дальнего следования.

Через пути идет Трубников. Поезд тронулся, но Трубников успел вскочить на подножку.

Он проходит в тамбур и глядит на убегающие вспять станционные постройки, плакучие березы, кусты вербы с набухшими почками.

Стучат колеса на рельсовых стыках. В почти пустом вагоне дремлет на полке Трубников. Шапка закрывает ему лицо.

Поезд, приближаясь к большому железнодорожному узлу, начинает резко тормозить.

От толчка Трубников просыпается, открывает глаза. Он смотрит в окно и видит, что поезд подходит к вокзалу областного центра. Платформа запружена людьми. Такое многолюдство бывает на вокзалах лишь в пору военных бедствий.

Едва поезд подошел к платформе, как толпа начинает яростно штурмовать вагоны. Люди лезут напролом, отталкивают друг друга, судорожно цепляются за поручни, подножки.

Удивление Трубникова все возрастает, он видит множество знакомых лиц: работников обкома, облисполкома, кое-кого из района.

Первые удачники прорываются в вагон. И вдруг Трубников видит среди ворвавшихся Клягина. Он встает ему навстречу.

— Куда это вы все? — спрашивает он Клягина.

— В Москву, конечно.

— А почему такая паника?

— Ты что, с неба свалился? — ошеломленно глянул на него Клягин. — Сталин умер!.. — и напором толпы Клягина увлекло дальше.

Секунду Трубников стоит, будто окаменев, и очень сложная смена чувств на его лице...

ЭПИЛОГ

...Из-под крыльца дома Надежды Петровны вылезает пес, некогда проводивший Трубникова к этому двору. Он постарел, облез, мутные глаза его почти слепы, и все же он по привычке радостно колотит хвостом по ступенькам крыльца, приветствуя хозяина. Из дома выходит Трубников, почти седой, морщинистый и непривычно нарядный: на нем черный хорошо сшитый костюм, белая рубашка, галстук. Посверкивает Золотая Звезда Героя Социалистического Труда... Он наклонился и ласково потрепал пса.

— Егор, опять ты очки забыл? — на крыльцо выбежала Надежда Петровна. Истекшие годы вместе с душевным покоем дали ей будто вторую молодость. Она еще хороша, и движения ее легки.

— Тьфу ты, никак не привыкну, — говорит Трубников, беря очки.

Он выходит на улицу и идет к правлению. Навстречу ему попадается чета Валежиных с пятилетним сынишкой. Они здороваются с Трубниковым.

Трубников входит в правление, открывает дверь, на которой прибита новенькая дощечка: «Секретарь партийной организации колхоза «Труд».

Стоя на стуле, какой-то человек в военной форме без погон приколачивает к стене лозунг: *«Мы должны заниматься делом, а не резолюциями». В. И. Ленин».*

— В самую точку! — говорит Трубников, проходя в кабинет.

Человек оборачивается. Это Кочетков. Он мало изменился, если не считать золотых зубов, ярко сверкающих в улыбке. На груди орденская колодка.

— Ну, Егор, можешь песни играть! — радостно говорит Кочетков. — Звонил Патрушев и сказал «по секрету», что вопрос о новых закупочных ценах практически решен!..

— А ты думал, меня зачем в ЦК вызывали? — хитро прищурился Трубников.

— Чего ж ты молчал?

— А зачем раньше времени в колокола звонить?

— Ох, и скрытен же ты стал! — смеется Кочетков. — Прямо дипломат!

— Ну, я знаю кое-кого поскрытнее...

— Что ты имеешь в виду? — отвел глаза Кочетков.

— У тебя не было еще одного телефонного разговора?

— Ах да! Конечно, был... Лучшего агронома, чем Кудряшов, нечего искать. Как только он защитит кандидатскую, так сразу...

— Ладно с агрономом-то! — прерывает Трубников. — От кого хоронишься? Думаешь, не знаю, кому ты звонил?

Кочетков смутился.

— Вот и нечего тень наводить! Как она?

— Плакала... Оказывается, она до моего письма знала, что я жив. Мой одноделец отыскал ее в Москве. Она преподает французский, вышла замуж и, самое удивительное — я дедушка!

— Поздравляю!

— Одним словом, договорился о свидании с собственной дочерью...

— Это все?..

— Аню мы решили не тревожить, — медленно говорит Кочетков. — Потом Лена скажет ей, что мы виделись...

В окне появляется белокурая девичья голова.

— Василий Дмитриевич, ну чего же вы!

— Иду, иду!

— Ты куда? — спрашивает Трубников.

— Да ребята выставку соорудили — «Уходящее прошлое». Хочешь взглянуть?

Они направляются в клуб.

... Клуб колхоза «Труд». Трубников, Кочетков и несколько молодых людей, среди них Валежина, осматривают выставку. Здесь находится дежа, в которой месили тесто

для хлебов, большая ржавая вывеска МТС, деревянный подойник, коромысло с ведрами, самогонный аппарат, набор сторожевых ружей и сделанная в рост фигура сторожа в дремучем тулупе, валенках, треухе, за плечом берданка, похожая на пищаль. Лицо сторожа, вылепленное из пластилина, с маленькими глазками, мочальными усами, затаенное и недоброе, приковывает внимание Трубникова. Скулы его слегка розовеют.

— Ах, хулиганы! — говорит он ребятам. — Вы его нарочно под Семена изобразили?

— Нет, Егор Иваныч! — улыбается Нюра Валежина, урожденная Озеркова. — Честное комсомольское, случайно так вышло. Потом мы, правда, заметили, но переделывать не стали.

И хотя Трубников хмурится, похоже, ему доставила некоторое удовольствие эта небольшая месть Семену.

— Василий Дмитриевич, — обращается он к Кочеткову, — надо бы сторожей по бригадам распределить, мужики все трудоспособные, нечего им без дела мотаться.

— Нюра... Валежина!.. — слышится старушечий голос, и в «музей», запыхавшись, входит Прасковья. Она сильно сдала за эти годы, усохла, сгорбилась, орехово потемнела маленьким лицом, только в глазах прежний неукротимый блеск.

— Нюра, позвони-ка на молокозавод, чего они нашу цистерну задерживают, — говорит она Валежиной.

— И не совестно тебе? — любовно-насмешливо говорит Трубников старой своей сподвижнице. — В большое начальство вышла, член партбюро, а по телефону говорить не умеешь.

— Будто не умею! У нас телефоны очень тихие... — Прасковья легко повернулась, но ее остановил Трубников.

— Постой, старая, что-то ты мне сегодня не нравишься, не захворала ли часом или просто утомилась? Пошла бы отдохнуть.

— Я в твоей санатории отдохну! — язвительно отвечает Прасковья. —Понятно?

— Что поделать! — вздохнул Трубников. — Давно бы открыли, да совнархоз труб не дает, хоть тресни!

— Ослаб ты духом, раньше всего добивался!

— Ладно, ладно, старая!

— А ты мне рот не зажимай! Сам-то небось на Кавказ закатишься, а нам дулю под нос! — И, пустив эту стрелу, Прасковья метнулась прочь.

— Вредная старуха, — проворчал Трубников.

Прасковья вышла из дверей клуба. За колонну испуганно метнулся Семен.

Появился Трубников.

— Егор! — слышится тихий голос.

Семен выходит из укрытия, лысый, постаревший, угасший.

— Чего тебе?

Семен мотнул головой, словно приглашая Трубникова последовать за ним. Несколько удивленный, председатель сошел с крыльца.

Они выходят на зады клуба. Семен молча протягивает Трубникову какую-то бумагу. Трубников пробегает глазами заявление Семена.

«Прошу отпустить меня из колхоза со всем семейством...»



— Ты что, сдурел?

Семен не отвечает, только вздымается и опадает его грудь под ситцевой линялой рубашкой.

— Может, ты на чучело обиделся? — мягко говорит Трубников. — Я велю его убрать.

— Да что чучело! — равнодушно махнул рукой Семен. — Авось не маленький... Отпусти нас по-хорошему, Егор!

— Ни в жизнь! Если ты, дурак-гигант, своей пользы не знаешь, обязан я за тебя думать. Ну, куда ты денешься?

— В город уеду.

— Нужен ты в городе! Чего ты там делать будешь, где жить?

— Устроюсь, не твоя забота.

— Нет, моя! Мы тебя в столярную бригаду зачислим, будешь тонну денег получать. Ребята у вас подросли теперь. Доня может на ферме работать, а доярки...

— Не нужны мне твои тонны, слышишь, не нужны! — в ярости кричит Семен. — Подавись ты ими!.. — И вдруг глаза его наполняются слезами, и он тяжело рушится на колени. — Отпусти нас, Егор, избавь от греха. Не ровен час, я чего-нибудь подожгу...

В глазах Трубникова боль и мучительная, брезгливая жалость.

— Уезжай, — говорит он, — уезжай к чертовой матери, только не позорь ты себя передо мной.

У дома Семена с заколоченными крест-накрест окнами стоит трехтонка, уже груженная до верху домашним скарбом навсегда покидающей родную деревню семьи.

Несколько женщин издали наблюдают за отъезжающими. На их лицах не приметно ни сочувствия, ни жалости, скорее отчужденность и осуждение.

Доня с детьми забирается в кузов, Семен садится в кабину. Появляется Алешка, с угрюмым видом залезает в кузов.

— Где тебя черти носят? — ворчит Семен.

Грузовик трогается.

Трубников стоит на улице возле своего дома. Надежда Петровна из-за калитки с грустной нежностью глядит на мужа. Она понимает, что отъезд Семена для него поражение. Трубникову хотелось сделать брата счастливым даже против его воли; Егор давно списал Семену все подлости и предательства, стремясь лишь к одному, чтобы тот признал его правду.

Грузовик поравнялся с Трубниковым, шофер слегка притормозил — может, захочется попрощаться с отъезжающими. Доня высунула из-за узлов заплаканное лицо.

— Прощай, Егор, знать, больше не увидимся. Не поминай лихом.

Трубников молча наклонил голову.

Не получив ожидаемого знака, шофер прибавил газу. Семен даже не взглянул на Егора, зато Алешка так и прилип к нему глазами.

Надежда Петровна подошла и положила руку на плечо мужа:

— Что поделаешь, Егор, не мог Семен смириться...

Клубы едко воняющего дыма и пыли заволокли грузовик, затем он снова четко обрисовался уже в конце улицы.

Алешка все глядел и глядел на остающуюся позади деревню и вдруг забарабанил по крыше кабины. Шофер резко затормозил. Алешка выпрыгнул из кузова, обошел машину, вплотную приблизился к сидящему в кабине отцу:

— Прощай, батя... Поклон тебе до сырой земли... Хрен ты меня больше увидишь!

— Т-э-э-к... — Семен отвел взгляд в сторону.

Алешка прошел вдоль машины, кивнул матери. Младшие ребята, вцепившись руками за борт, чеграшами выглядывали из кузова.

Доня ткнулась лицом в платок. Машина тронулась.

— Хоть один в семье умный оказался, —скрывая за ворчбой радость, говорит Трубников Надежде Петровне.

— Егор Иваныч! — слышится истошный женский голос. — Егор Иваныч!

Подбегает раскрасневшаяся, с мокрым лицом старуха Самохина. За ней бегут Нюра Валежина и другие работницы молочной фермы.

— Егор Иваныч! — она всхлипнула. — Прасковья померла!

Трубников побледнел.

— Ты что брешешь?

— В одночасье скрутило! Подошла к сепаратору, схватилась за сердце и упала. Мы ей зеркальце ко рту — не дышит.

— Доктора надо. Темнота!

— Был доктор, — говорит, подходя, Кочетков. — Ей уже не поможешь!

И как нередко бывает во время несчастья, откуда-то сразу набежало множество людей.

— Вели вывесить траурные флаги, — говорит Трубников Кочеткову и, приметив его неуверенное движение, твердо добавляет: — Да, флаги! Страна потеряла государственного человека!

Полощется траурный флаг...

Улица запружена народом. У крыльца дома, где прожила свою долгую жизнь Прасковья, стоит грузовик со снятыми бортами, обтянутый темной материей, убранный цветами. Двери дома распахиваются, и возникает гроб, который несут на своих плечах: впереди Трубников и Кочетков в военной форме при всех регалиях, за ними — Игнат Захарыч и кузнец Ширяев, Павел Маркушев и Коршиков. Затем появляются Нюра Валежина и Лиза Маркушева, несущие на подушках награды покойной — Золотую Звезду и орден Ленина.

Гроб устанавливают так, что мертвое лицо Прасковьи обращено к улице. И такая сейчас тишина над деревней, что негромкие слова Трубникова, обращенные к усопшей, слышны всем:

— Принимай парад, Прасковья!

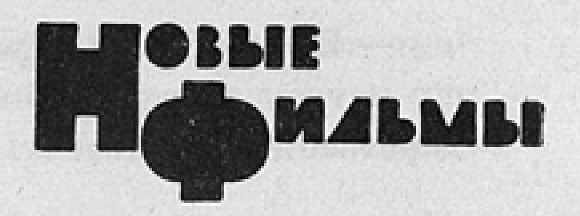
Трубников шагнул вперед и взмахнул кнутом. Оглушительно, словно ружейный залп, хлопнул пастушечий бич. И тут же в конце улицы ему ответил другой, третий, четвертый, и впервые собранное воедино тысячное колхозное стадо потоком устремилось по улице мимо гроба Прасковьи.

Идут могучие красно-пестрые холмогорки с тяжелым выменем, идут черные с белыми мордами задастые ярославки, идут остфризы, белые с вкраплением черного, угольно-черные с белыми пролысинами и веселой сорочьей расцветкой; идут коровы с рогами, круто выгнутыми, как у муфлона, только в другую сторону, с рогами торчком, как у кашмирской козы, с рогами в виде маленьких острых ножей. Сшибаясь боками, вздымая густую медовую пыль, проходят коровы перед мертвой старухой и поворачивают морды к потонувшему в цветах гробу. Идет стадо, такое огромное и величественное и вместе с тем беспомощное без ежедневной заботы человека.

А Трубникову, стоящему возле гроба, вспоминается другое стадо: несколько жалких, тощих, облепленных навозом одров, которых Прасковья хворостиной выгоняла на первый выпас после зимней бескормицы. Вот с чего началось нынешнее великое стадо, проходящее сейчас по деревенской улице.

А та, что отдала этому столько труда и сердца, что первая отозвалась Трубникову, когда никто еще в него не верил, мертвыми, невидящими глазами провожает своих питомиц...

Но вот отдалился слитный топот многих тысяч копыт, и грохнула медь оркестра...



А. АНАСТАСЬЕВ

Академик Дронов на экране

Недавно я видел документальный фильм о Николае Черкасове. Сценарий этого фильма мало чем отличается от множества подобных картин. Однако драматургия его заключается в самом творчестве актера: уж очень разные образы создал он на сцене и на экране! И когда на смену веселому, неунывающему Паганелю приходит трагический Грозный, а после встречи с исторически достоверным Горьким мы видим Дон-Кихота, то это захватывает неожиданностью контрастов, и мы особенно остро чувствуем, как щедро наделен художник даром перевоплощения. А ведь Черкасов может еще и не такое: ему приходилось танцевать в балете, да не с кем-нибудь, а с самой Улановой!

Наименьшее впечатление произвел актер в ролях Громова из «Весны» и капитана Левашова в фильме «Счастливого плавания!». В ролях, условно говоря, «не характерных». Как ни странно, но, отказываясь от резкой индивидуальности, от портретного или характерного грима, казалось бы, оставаясь самим собой, Черкасов вдруг впадает в грех театральности, у него появляются столь несвойственные ему красивость, внешняя импозантность. И думаешь: быть может, роли обычных нынешних людей за пределами возможностей черкасовского таланта? Все имеет границы. Ведь и в театре Черкасов был особенно хорош в роли исторического Мичурина или, скажем, в резко очерченном образе генерала Хлудова из «Бега».

Новый фильм «Все остается людям»*, поставленный в Ленинграде режиссером Г. Натансоном, решительно отвергает такое предположение. Академик Дронов — это живой, поражающий своей человеческой неповторимостью образ. Черкасов начисто отказался от привычных красок, до основания разрушил штамп «театрального академика». Актер выходит на экран без грима, мы сразу узнаем высокую, чуть сутулую фигуру Черкасова, его особенную, знакомую по жизни походку. Но вовсе не самого себя играет в фильме художник. Дронов — сугубо индивидуальный, конкретный характер. Наверное, очень трудно работать с этим академиком: его бескомпромиссность переходит в жестокость, юмор сменяется сарказмом, доброта уживается с резкостью и несправедливостью. Но за этими чертами нам открывается прекрасный человек, для которого коммунистическая идея, научные открытия, электрический свет в далекой деревне, советские законы, судьба каждого, кто его окружает,— глубоко личное дело. А ведь это и есть главная особенность современника, настоящего человека наших дней. Как было бы хорошо, если бы все люди, а особенно те, кому дана власть в той или иной сфере жизни, умели и хотели жить по тому кодексу морали, какой установил для себя черкасовский Дронов.

Дронов не просто, не вообще хороший человек — это образ, который не оторвешь от нашего времени. Он современен не только по своей идее, по жизненной позиции, но по душевному устройству, ритму мысли, складу речи, интонациям. Пожалуй, это самая трудная задача в искусстве — раскрыть в человеке дух времени, трудно уловимые, очень глубинные приметы этого времени. А в критике — очень сложно определить, как, какими средствами достигает этого художник.

По мысли С. Алешина, автора сценария и одноименной пьесы, жизненная позиция большого ученого и больного, тяжко больного человека особенно полно раскрывается в его споре с умным священником Серафимом. В споре о том, что выше — призрачная вера в божественное провидение и иллюзия райского блаженства после смерти или действенная вера в жизнь, в человека, творящего жизнь для людей. Андрей Попов хорошо играет роль Серафима — мы чувствуем в этом человеке и ум, и искренность суждений, и в то же время неизбежную лживость, фальшь той утешительной миссии, которую

---

* Сценарий С. Алешина. Режиссер Г. Натансон. Оператор С. Иванов. Художник Н. Суворов. Композитор В. Чистяков. Звукооператор В. Антонов. «Ленфильм», 1963.

взял на себя этот интеллигентный и, похоже, убежденный пастырь. Однако поединок двух мировоззрений, двух моралей не стал философской основой фильма, равно как и пьесы. Не стал потому, что писатель не нашел для своего героя сильных слов, низвергающих лживоутешительские речи Серафима.

Да и спор этот, прерываемый в самые острые моменты, органически не вошел в действие фильма и остался лишь рациональным комментарием происходящих событий.

Однако то, что не прозвучало в непосредственном поединке с противником, с убеждающей силой выявилось в тех сценах, где Дронов открылся нам как активная, энергическая натура. Вот он пришел к своему ученику Вязьмину, который по слабости характера, думая сделать лучше, нанес вред и своему учителю и общему делу. Артист И. Озеров с большой правдой сыграл свою роль: внутренняя сосредоточенность, душевная мягкость и вместе с тем упрямая настойчивость в жизни — вот черты этого человека. Дронов взбешен малодушным поступком помощника (тот, пережив тяжелую драму, решил оставить институт). Своим, кажется, нескрываемым презрением он жестоко казнит Вязьмина. Но в том-то и большое искусство актера, что его герой живет множеством чувств. Дронов любит Вязьмина, верит в него и пришел он сюда не излить гнев, а вернуть человека к науке, к жизни. Трагическая нота неожиданно ворвалась в эту, казалось бы, бытовую окрашенную юмором сцену: Дронов узнал, что ученик, подавленный своим проступком, отвергнутый любимой женщиной, решил уйти не только из института, но и из жизни. Хорош Черкасов в этом сильно написанном эпизоде: ужас, отчаяние, резкая боль, желание сейчас же, немедленно убедиться, что несчастье не произошло, буйная радость оттого, что он видит живого Алексея,— все это слилось в очень верно переданном душевном состоянии героя. И, наверное, оттого что Дронову — Черкасову начисто чужды чувствительность, сентиментальность, оттого что он словно обуздывает свои чувства, страсть его достигает высокого накала.

В этом смысле весьма показательна другая сцена: когда Ксения Румянцева (артистка Э. Быстрицкая) оскорбила Вязьмина жестоким словом, Дронов, не повышая голоса, кажется, совсем не обнаруживая своих истинных чувств, прогнал ее, человека, который ему дорог и близок и своими знаниями и своей натурой. Одна короткая фраза — «я вас не хочу знать» — наполнена у актера громадным душевным содержанием.

В отделе юмора журнала «Театральная жизнь» я прочитал однажды такую претендующую на меткость и остроумие репризу: «Она хорошо молчит на сцене». Не знаю, что здесь смешного. Молчать на

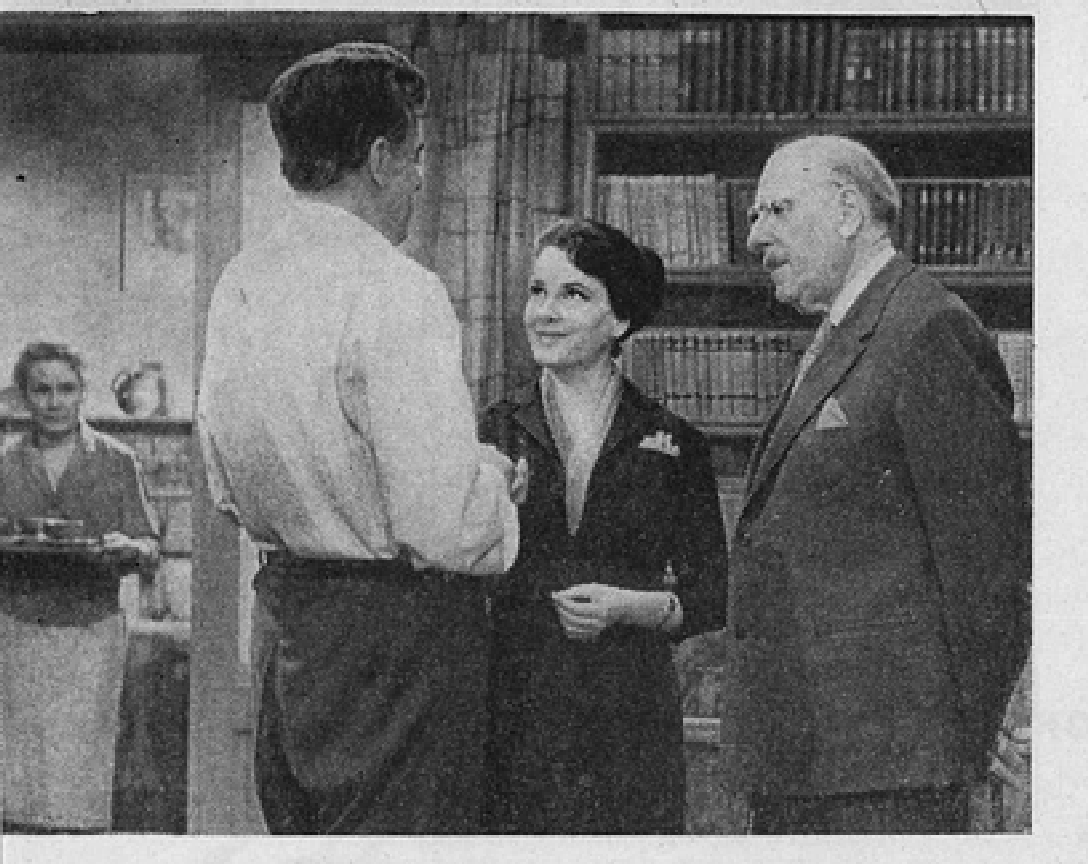


«Все остается людям». Н. Черкасов — Дронов, А. Попов — отец Серафим

сцене — это сложнейшее искусство, так молчать, чтобы мы чувствовали строй мыслей и переживаний героя. Черкасов владеет этим искусством. Быть может, самое главное достоинство созданного им образа состоит в том, что мы ощущаем напряженную работу, энергичную мысль этого человека, даже когда он не говорит ни слова. Это наиболее полно сказалось в финальных кадрах, запечатлевших предсмертные минуты Дронова. Быть может, «клиническая картина» смерти и неточна, но разве это важно! Актер открыл нам душевную чистоту человека сильного, мужественного даже в миг расставания с такой дорогой ему жизнью — вот что главное.

По сценарию Дронов удален от многих сюжетных столкновений: он не участвует в конфликте с работниками завода, полной неожиданностью для него оказалась карьеристская позиция Морозова, его обман. Наверное, еще больше мы бы узнали о герое, будь он активнее включен в действие. Скажем здесь же: решительной неудачей оказался образ Морозова. Режиссер и исполнитель И. Горбачев истолковали его столь примитивно, что он вызывает лишь презрение, и становится непонятно, как Дронов не разглядел столь откровенное ничтожество этого человека, почему именно ему поручил такое важное дело. Срыв этот вредит всему фильму, ибо наносит ущерб характеру главного героя.

Выключая Дронова из сюжетных событий и поворотов, писатель, надо думать, делал это сознательно. Его привлекала сложная задача — раскрыть суть героя в столкновении жизни и смерти. И действительно, конфликтность, драматизм характера героя в том, что этот жизнелюб безнадежно болен. Мы еще



«Все остается людям». С. Пилявская — Наталья Дмитриевна, Н. Черкасов—Дронов, Э. Быстрицкая—Румянцева, Я. Малютин — Моргунов

раз убедились, сколь беспочвенны опасения тех, кто боится гибели героя в драме, полагая, что это грозит обернуться пессимизмом. Пойди писатель на уступки, сохрани Дронову жизнь — образ бы непоправимо погиб. Именно в схватке с непреодолимым, с трагической неизбежностью открываются подлинный оптимизм и жизнеутверждающая сила этого человека наших дней.

Казалось бы, удача актера, исполняющего главную роль, решает дело, определяет успех фильма в целом. Действительно, это хорошо, что на экране появился образ крупного, большого человека, образ героического современника. Но должен признаться в одном своем чувстве: когда я говорю о высоких достоинствах черкасовской игры, то ловлю себя на том, что фильм прежде всего напомнил, оживил в памяти образ Федора Алексеевича Дронова, созданный Черкасовым в спектакле «Все остается людям», поставленном в Ленинградском театре имени А. С. Пушкина. И в этом вроде нет беды, но ведь только для тех, кто видел артиста на сцене...

Такое смещение впечатлений вовсе не случайно. Мне кажется, фильм «Все остается людям» свидетельствует о том, что кино у нас порой отказывается от своей природы, от своего художественного языка. Происходит это чаще всего, когда в основу картины кладется произведение, написанное для театральной сцены. Несамостоятельность, использование чужих средств — вот что очень ощутимо в фильме Г. Натансона. «Все остается людям» — картина, сделанная по законам «фильма-спектакля», особого жанра, нужного для того, чтобы познакомить миллионы зрителей с лучшими достижениями театрального искусства, но предательского по отношению и к театру и к кино.

Так и получилось в этой картине: чудодейственное свойство театра — непосредственность восприятия, сиюминутного, живого творчества — ушло, а кинематограф молчит. И декорация, и актерская игра (даже у Черкасова), и развитие сюжета, правдивые и убедительные на сцене, в фильме часто воспринимаются как театральные, искусственные. Ощущение такое, что между фильмом и жизнью появилось некое средостение. Надо ли, скажем, говорить, что монтаж — это одно из могучих художественных средств кино, по существу, образная природа его мышления. Режиссер отказался от этого средства. Отказался он и от многого другого, что возможно только в кинематографе. Право же, березы, снятые снизу движущейся камерой, не только повторение уже не раз снятого, но слишком малая дань кинематографу. Именно дань, потому что эти и подобные кадры введены в фильм, кажется, только затем, чтобы напомнить: это, мол, кино... Режиссер вышел за пределы дроновской квартиры, института — это закономерно. Но красивые пейзажи, обстановка заводского цеха, актерские «проходы» — все это элементарные и внешние приметы кино, не знающего пространственных границ, ибо они не нужны в системе образного языка этого фильма.

Фильм открывается эпизодом, которого нет и не могло быть в пьесе: Дронов идет по улице, видит играющих девчонок и словно вместе с ними играет, прыгает по начерченным на асфальте «классам». Но этот эпизод кажется неудачным по существу. Он назидателен, иллюстративен: вот-де какой этот академик, а ведь он скоро умрет... Чувствуется неорганичность сцены для характера героя и ее заданность, преднамеренность, а это всегда подрывает веру в истинность происходящего.

В капитуляции перед театром, не менее чем режиссер, повинен драматург С. Алешин. Скажем прямо: он не написал новое художественное произведение, не написал киносценарий, а просто перенес свою пьесу на экран, приспособив ее для двухчасового сеанса. Мне кажется, что драма «Все остается людям» — одно из лучших произведений нашей нынешней театральной литературы. Безусловно, Н. Черкасов (или В. Орлов в Художественном театре) достиг победы только потому, что роль Дронова хорошо написана. Но это нисколько не оправдывает писателя, когда он, придя в другое искусство, не пожелал расстаться со своей хорошей пьесой. Механически перенесенная в кино, она уже не остается такой же хорошей.

Удивительное дело! Иные художники и критики пророчат театру смерть от руки всесильного кинематографа, а кинематограф оказывается в положении

робкого и нерадивого ученика, отвечающего урок по подсказке учителя. Просто трудно поверить, что Натансон участвовал в создании истинно кинематографического «Иванова детства». Кинематограф сдался на милость театра не только в этом фильме. «Оптимистическая трагедия» С. Самсонова тоже грешит театральностью, два искусства в ней все время спорят, нанося друг другу болезненные удары, лишая фильм художественной органичности. Наверное, недаром Вс. Вишневский отказался «экранизировать» свою трагедию и написал произведение кинематографической литературы «Мы из Кронштадта».

Художественная самобытность, самостоятельность кинематографа — важная и актуальная проблема. На этот раз мы увидели капитуляцию перед театром, но ведь часто кино оказывается в плену у прозы — именно тогда некоторые романы на экране выглядят всего лишь как последовательно расположенные иллюстрации к книге, живые картины. У нас бытует неправильный, уродливый термин: экранизация романа. Термин этот заключает мысль о повторности творческого акта в кино, когда за основу берется произведение прозы. Впрочем, он точно выражает художественный облик некоторых фильмов, в том числе и «Все остается людям». Только здесь состоялась экранизация пьесы.

Вот такие противоречивые чувства и впечатления возникли у меня после фильма. Очень хорошо, что в строю героев-современников в кино оказался академик Дронов. Но было бы еще лучше, если бы фильм был свободен от власти театра. Примеров истинно творческого воплощения литературных образов в кино немало. Лучший из них — «Чапаев».

Н. ЗЕЛЕНКО

Спутник огня

Имя Чингиза Айтматова прочно вошло в литературу. Теперь произведения писателя — и мы с радостью это отмечаем — становятся достоянием кино. На экране уже второй фильм, созданный по книгам известного киргизского прозаика.

«Зной» * поставлен по мотивам повести «Верблюжий глаз». Авторы сценария пошли по пути, наиболее плодотворному для экранизации. Они не ставили своей целью механически перенести на экран все сюжетные линии и эпизоды повести, но сохранили ее пафос, поэтичность, сумели передать суть характеров главных героев.

Короткая экспозиция к фильму заканчивается скептическим «сбежит!» — уверенно, без тени сомнения произнесенным случайным попутчиком по адресу главного героя — Кемеля. Сбежит? Возможно, для столь траурного прогноза есть некоторые основания. Во-первых, Кемелю достался нелегкий участок — Анархай, где почти совсем нет воды, но зато очень много не знающего жалости и снисхождения солнца. И, во-вторых, внешний вид Кемеля — вчерашнего десятиклассника, ныне отважного покорителя целины — не внушает особенных надежд. Он очень юн, настолько, что вызывает чувство, граничащее с умилением... Детская припухлость щек, детски-безмятежное выражение лица — герой спит, утомленный долгой дорогой.

Решение вопроса «сбежит — не сбежит?» несомненно могло стать основой исследования характера. Потому что вопрос этот отнюдь не праздный. В ответе на него — судьба человека. Его путь. Испытание «на прочность». Мера человеческой выдержки, упорства, воли.

Такая схема раскрытия характера возможна, хотя и не нова в нашем кинематографе. Пожалуй, не было фильма, посвященного «целинной» теме, где так или иначе — «крупным» ли планом или «общим» — не возникал подобный вопрос.

Однако фильм «Зной» очень скоро сходит с этой узковатой дорожки. Для нас становится важным не только это — останется мальчишка или сбежит, не выдержав трудностей. Важно, в каком качестве предстанет герой, как будет формироваться его характер.

Конфликт фильма не ограничивается борьбой Кемеля с собственной слабостью, с собственным малодушием, неопытностью. Не ограничивается столкновением человека с непокорной и неподатливой землей. Существует еще один, может быть, наиболее интересный и важный фронт борьбы — столкновение двух мировоззрений, двух крайних точек зрения на смысл и цель человеческой жизни, на смысл и цель человеческого труда.

---

* Сценарий И. Ольшанского при участии Н. Поволоцкой, Л. Шепитько. Диалоги С. Лунгина, И. Нусинова. Постановка Л. Шепитько. Операторы Ю. Сокол, В. Архангельский. Художник А. Макаров. Композитор Р. Леденев. Звукооператоры Т. Океев, Ю. Шеин. «Киргизфильм», 1963.



«З н о й». Н. Жантурин — Абакир

Тема труда — одна из «заколдованных» тем, упрямо сопротивляющихся кинематографическому освоению. Мы помним удачные работы — «Большую семью», «Высоту», но таких картин немного. Гораздо больше иных, где труд является — и для героев и для их авторов — неприятной, скучной обязанностью, с которой они стремятся разделаться по возможности быстрее.

Фильм «Зной» отличается от подобных картин. В нем есть осмысление труда. Ценность человека определяется авторами фильма не только по результатам его работы, не только по количеству вспаханных гектаров; ценность человека — в понимании им цели труда, в ви́дении горизонта.

Да, Кемель — мальчишка. Он еще многого не умеет. Порой ощущаешь «книжность» его рассуждений — отпечаток только что оконченной школы. Его интеллигентность естественна — таков сейчас общий уровень среднего образования. Студент ВГИКа, молодой талантливый актер Б. Шамшиев, не боится показать своего героя неопытным, наивным, даже смешным. Не боится, потому что это не снижает обаяния и цельности характера. Есть в Кемеле чувство собственного достоинства, есть очень важное качество — ощущение своей ответственности за все, что творится рядом с ним: и за глубину вспашки, и за грубое обращение тракториста Абакира с любящей его женщиной, за печаль в ее глазах. Именно с его наивно-возмущенно-требовательного «Абакир, вы обидели Калипу...» начинается столкновение этих полярных характеров.

Абакир — сложный, интересный характер. Замечательный актер Н. Жантурин рисует своего героя красками яркими, темпераментными, броскими, раскрывая за внешней грубостью Абакира его драматическую судьбу. Был человек — передовик, лучший тракторист. И пришла к нему заслуженная слава. Потом слава стала привычной. И считалось само собой разумеющимся, что для Абакира должны создаваться облегченные, привилегированные условия. Так слава стала дутой. А затем она ушла. Остались горечь разочарования, обида, озлобление и сильные, умелые руки... Трагедия человека, по сути, «без вины виноватого», изломанного в угоду уродливому порядку, к счастью ушедшему в прошлое вместе с породившим его временем культа...

Отношения Абакира к Кемелю — сложные, запутанные. Здесь и обида, вернее зависть человека, который всю жизнь «вкалывал», к судьбе более легкой, светлой, солнечной. Здесь и презрение к «ученому», знающему все о гелиобатареях и не умеющему слить горячую воду из радиатора. И уважение: «Как же, загубишь такого». И чувство превосходства, собственной гордости — никто не сравнится с ним, Абакиром, по умению работать.

Действительно, работает Абакир мастерски. Но разве он думает о том, что человеческий труд совершается во имя великой цели — улучшить жизнь на земле? Напротив, он открыто презирает этот «красивый треп». Даже больше — он всерьез полагает, что пашет анархайскую пыль для того, чтобы доказать потомкам, что здесь ничто не может расти. Однако оказывается, что именно умение «вкалывать» оказалось «ахиллесовой пятой» Абакира. Потому что труд без цели — труд раба, а не человека. И Абакир, гордящийся своим умением работать, считающий это умение единственно ценным в человеке, оказывается побежденным. Побежденным, потому что есть в юном Кемеле особая, неподвластная, недоступная Абакиру сила. Работа, которую Абакир делал остервенело, безрадостно, Кемель делал с вдохновением...

Поражение Абакира закономерно, естественно, и талантливая игра Н. Жантурина убедительно показывает крах героя.

...Это произошло в тот день, когда тракторист решил сломить Кемеля, сломить трудом. Конечно, мальчишке пришлось нелегко. Трудно без привычки от зари до зари трястись на прицепе в облаке пыли. Очень трудно. Пыль в глазах, в ушах, пыль скрипит на зубах, застревает в горле. Но Кемель должен был выдержать все, и не просто выдержать, а еще и спросить Абакира в конце иронически-вежливо: «Вы устали?..»

Точен и правдив эпизод, глубоко раскрывающий драматизм труда и одновременно его романтику, красоту человеческой победы над тяжестью этого труда, над собственной слабостью. И столь же точен выбор стихотворения, которое «для бодрости» читает Кемель. Милые, наивные, смешные, знакомые

с детства строчки: «Ехали медведи на велосипеде, а за ними кот — задом наперед...»

Проза Чингиза Айтматова необыкновенно поэтична. Без этой поэзии нельзя себе представить и фильм — она естественно входит в ткань картины, «пропитывает» лучшие эпизоды. Необходимость сжечь бурьян, чтобы назавтра было легче пахать,— чисто утилитарная причина—предопределяет появление сцены, на мой взгляд, с наибольшей полнотой и эмоциональным накалом воплотившей красоту труда. Дело будничное превращается в радостный, ликующий праздник. Мечутся по ночному полю веселые языки огня, все ярче разгорается пламя, и это буйство огня воспринимается как торжество Кемеля-победителя.

Мне представляется этот эпизод эмоциональной кульминацией фильма. Финал картины — ссора, связанная с радиоприемником, и уход Абакира,— пожалуй, сделан слабее. Здесь авторы вновь вводят стихотворение, призывая на помощь поэзию. Однако в этой сцене она работает вхолостую. Стихотворение конспективно излагает уже достаточно ясные нам причины поражения Абакира, тактично оставляя ему некоторую надежду на спасение: «Правда конца — это тоже возможность начала...» Происходит чрезмерное педалирование авторской мысли — и фильм берет неверную ноту.

И еще один неточный эпизод — ссора Абакира с Калипой. Требование Абакира, заставляющего женщину, близкую ему, раздеваться на глазах у всех, логически может быть объяснено: человек, чувствующий, что терпит поражение, проверяет силу своей власти над той, которая любит его. Однако с точки зрения национальной психологии, национального склада характера эта сцена выглядит неправдоподобной, нарочитой... Вообще, бережно раскрывая идею, конфликт, характеры повести Айтматова, авторы меньше уделили внимания ее национальному своеобразию, и эта потеря ощущается в фильме, особенно в его стилистике.

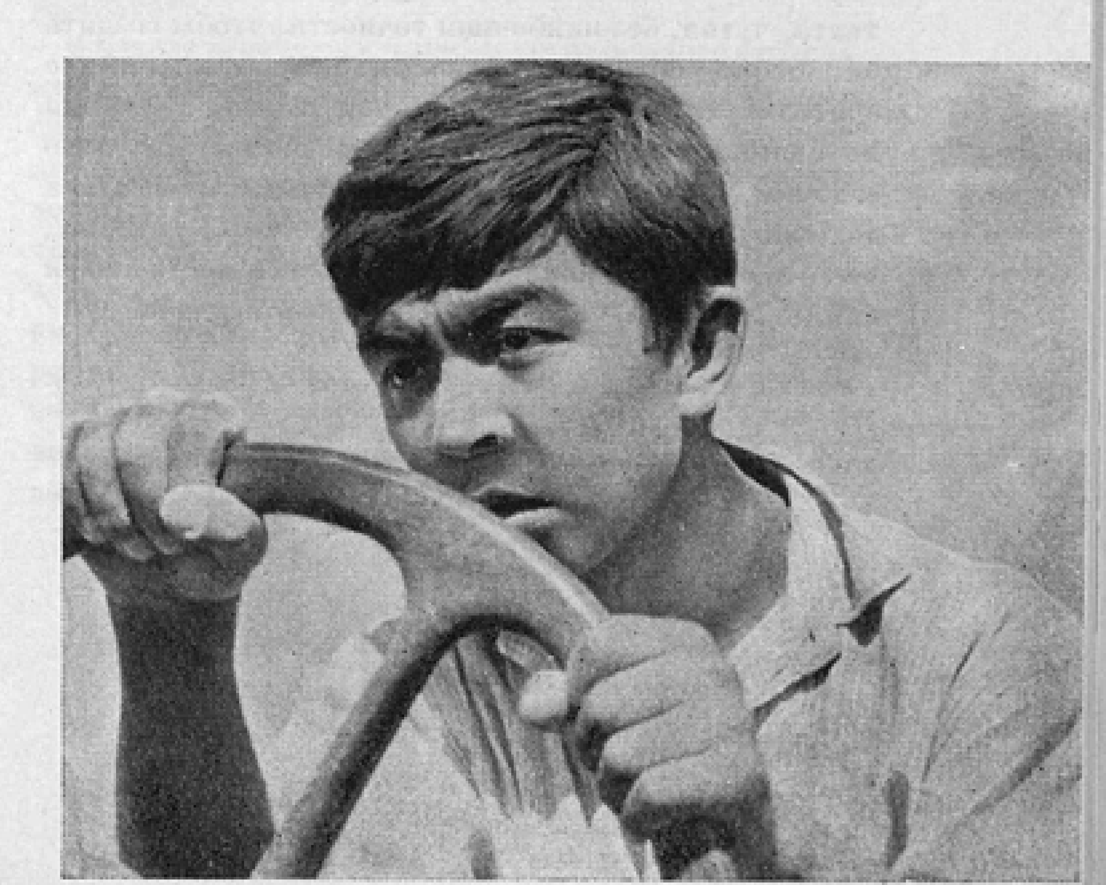
Многие из создателей «Зноя» — люди молодые, только начинающие свой путь в искусстве. Для выпускницы ВГИКа Л. Шепитько «Зной» — дипломная режиссерская работа. И поэтому особенно радует успех, выпавший на долю фильма: на кинофестивале республик Средней Азии и Казахстана жюри удостоило картину «Зной» Первой премии. Кроме того, участники съемочного коллектива получили еще четыре премии: артист Н. Жантурин — за лучшую мужскую роль, Б. Шамшиев и К. Юсупджанова за лучшие актерские дебюты, композитор Р. Леденев — за лучшую музыку.

Однако, радуясь удаче молодых кинематографистов, в то же время хочется указать и на просчеты, в первую очередь режиссерские. В работе молодого постановщика порой чувствуешь несамостоятельность взгляда, попытку использовать формальные приемы, усвоенные во время учебы во ВГИКе, не особенно заботясь об их смысловом содержании. Такова, например, сцена, когда на экране неожиданно и, в общем, неоправданно Калипа танцует, кружится— и кружатся, взлетают вокруг нее бурным вихрем соломинки. Отчего происходит это кружение? От счастья? Да нет, Калипа вовсе не чувствует себя счастливой. Эмоционально, психологически не оправданный эпизод выглядит приемом ради приема, и только.

Хочется, чтобы в следующей работе молодой режиссер не соблазнялся возможностью демонстрировать такие эффектные, но пустые кадры, тем более что в целом фильм лишен внешней «красивости», его поэзия — это поэзия самой жизни.

«Зной». Р. Табалдиева — девочка, Б. Шамшиев — Кемель. Внизу: Б. Шамшиев — Кемель





На экране все время только степь. Выжженная солнцем до тла земля. Даже не земля — пыль. Сухой бурьян да колючки. Все подчеркнуто сурово, демонстративно лишено экзотики. Операторы Ю. Сокол и В. Архангельский показывают нам неброскую красоту степных пейзажей: задумчивый рассвет над одинокой юртой, холодноватый свет луны, освещающий широко раскинувшиеся просторы... Кадры спокойно-лиричные соседствуют в фильме со стремительной динамикой. Легкий, танцующий бег табуна лошадей и настойчивое движение «табуна» мчащихся грузовиков... Они—словно поток, неудержимый в своем устремлении к цели. Этот поток промчался по экрану совсем близко от Анархая, и маленькая юрта стала отчетливее восприниматься форпостом первооткрывателей — форпостом новой жизни.

«Зной». Вероятно, это не только жара, иссушившая Анархай, делающая работу тяжелее, труднее, утомительнее. Это то высокое напряжение жизни, в соприкосновении с которым мужают люди. Зной — как неизбежный спутник огня, того самого огня, в котором, как известно, закаляется сталь.

Виктор БОЖОВИЧ

«...В системе координат»

Начало фильма* обнадеживает... Суровый пейзаж русского Севера. Резкими порывами налетает ветер, волны холодного моря лижут прибрежный песок. Вдоль кромки прибоя широко и уверенно шагает парень с чемоданом в руке, стремительно и нетерпеливо по колено заходит в свинцовую воду... Кончаются вступительные титры, уходит с экрана море, уступив место улицам Москвы, автомобильному шуму, тишине институтских аудиторий. Но мы ждем, что «морская тема» останется в фильме. Поначалу кажется, что так оно и есть, что парень с острова Тюлений, Тимофей Суверниев, принес с собой вольный воздух и суровую простоту дальнего побережья. Однако чем дальше, тем увереннее входит в фильм все то, что противоречит его бесхитростному зачину: надуманность, ложная многозначительность, поиски внешних эффектов...

Шахматисты говорят: чтобы выиграть партию, надо сделать много правильных ходов, а чтобы проиграть — достаточно одной ошибки. Думается, это справедливо и в отношении фильма. Сколько нужно такта, чутья, безошибочной точности, чтобы создать ощущение подлинной жизни, завоевать доверие зрителя! Но вот одно неверное слово, неточная интонация — и утрачено то, что было достигнуто с таким трудом. Вряд ли имеет смысл заниматься дотошным перечислением всех просчетов, которых, увы, немало в фильме. Гораздо важнее постараться понять причины постигшей авторов неудачи.

* «Улица Ньютона, дом 1». Сценарий Э. Радзинского и Т. Вульфовича. Постановка Т. Вульфовича. Операторы В. Карасев и Н. Жилин. Художники В. Улитко и Т. Васильковская. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор В. Яковлев. «Ленфильм», 1963.

В фильме «Улица Ньютона, дом 1» затронуто множество проблем, но именно лишь затронуто: ни одна из них не получила глубокой художественной разработки. Бегло, скороговоркой сообщаются «исходные данные» проблемы, а затем столь же поспешно выкладывается готовый результат. Создается впечатление, что перед нами не живая жизнь, а эксперимент, смысл, задача которого — подтвердить заранее известную истину. Правда, авторы иной раз не прочь «поиграть в сложность», но это не может скрыть упрощенного подхода к явлениям жизни. И если сначала положительный герой кажется не таким уж положительным, а отрицательный — не столь отрицательным, то очень быстро оба они возвращаются к привычным и проверенным эталонам.

«Знаешь, когда рассказываешь упрощенно, многое становится ясным». Пусть не обидятся на нас авторы фильма, если в этой вскользь брошенной фразе диалога нам почудилось их собственное художественное кредо. Герои толкуют о сложнейших вопросах физики, а их собственные моральные проблемы получают элементарное, «арифметическое» выражение. И странно: чем проще, чем схематичнее становится художественная мысль фильма, тем сложнее делается ее экранное выражение. В ход идут кадры, снятые сквозь лестничные пролеты или аквариум с рыбами; эскалаторы метро многозначительно уносят героев ввысь, а теннисный мяч улетает в межпланетное пространство...

Манерность, стремление к стилизаторству убивает непосредственность восприятия и у операторов фильма В. Карасева и Н. Жилина. Кадр не живет,

не движется, он неподвижен и кажется словно вырезанным из жести. Пристрастие к обыгрыванию современных архитектурных форм приводит к тому, что Москва предстает на экране каким-то «модерным» городом вообще, и действие лишается атмосферы. Эпизоды в рыбацком поселке сняты естественнее и проще. Правда, и здесь операторы до конца не удержались от изобразительных соблазнов, и один кадр все-таки сняли перекошенной камерой.

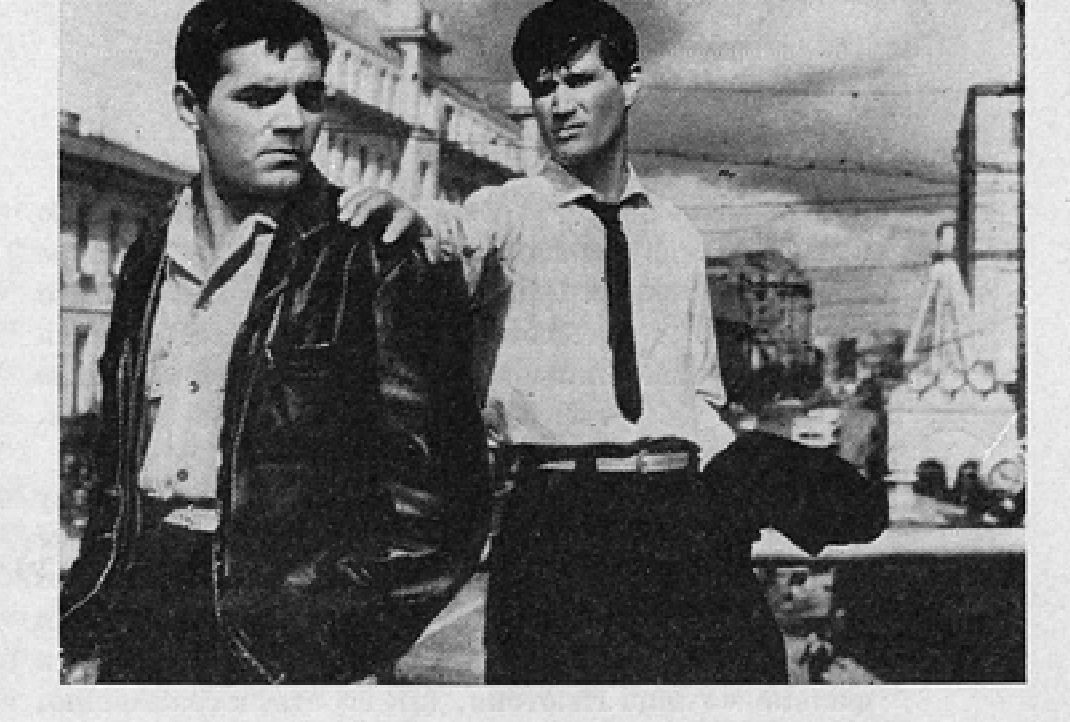
Т. Вульфович — режиссер, которого привлекают поиски кинематографических средств выразительности. Это можно только приветствовать. Но его эксперименты дали бы, возможно, лучший результат, имей они под собой более надежную сценарную основу. Кинематографический «язык» сто́ит того, чтобы над ним биться, его совершенствовать. Сколько неиспользованных возможностей таится в его глубинах! Но они открываются лишь тому, для кого главное — отображение жизни, а не прием сам по себе.

Простота, это величайшее достоинство мысли, художественной и научной, возникает как результат сложного процесса исследования. Попробуйте перескочить к результату, минуя процесс, и простота превратится в упрощенность, ясность — в примитив.

«Прошел год, два, три... Шел четвертый... С самых первых дней учебы москвич Володя Гальцов и уроженец дальнего острова Тюлений Тим Сувернев стали большими, настоящими друзьями. Вместе ходили на каток и на стадион, вместе посещали спортивную секцию. И в читальном зале, и в лаборатории, на семинарах и на вечерах нашего института их всегда видели вместе».

Пусть не подумает читатель, будто приведенный абзац — это поспешный «рецензионный» пересказ содержания фильма. Нет, это голос диктора, который излагает за кадром то самое, что должно было бы раскрыться в живом, образном повествовании. Может быть, авторы намеренно составили закадровый комментарий из стертых, штампованных слов, стремясь к ироническому эффекту? Допустим. Но тогда должен быть контраст между дикторской скороговоркой и конкретной картиной жизни. А контраст этот не получился.

«Результативность» дает себя знать на протяжении всего фильма; это главный его грех, который самым отрицательным образом сказывается и на игре актеров. К чести исполнителей главных ролей Ю. Ильенко (Сувернев) и Е. Фридмана (Гальцов) надо сказать, что порой им удается наполнить живым психологическим содержанием слова диалога, вложенного авторами в уста действующих лиц. А сделать это нелегко. Судите сами: «Ты спишь, Миронов, а где-то там гигантские силы прессуют вещество.



«Улица Ньютона, дом 1». Ю Ильенко — Сувернев (слева), Е. Фридман — Гальцов

Рушатся атомные оболочки. Рождаются звезды! Звезды... Лариса... Актриса... Крыса... Чушь!»

Бывают фильмы, которые невозможно пересказать. В изложении они теряют все своеобразие, всю свою неповторимую прелесть, свой аромат. «Улица Ньютона, дом 1» в изложении выглядит интереснее, чем на экране. Происходит это, вероятно, потому, что перипетии преобладают в ней над действием. Перипетии — это действие внешнее, развертывающееся только в событийном плане. В детективе и приключенческом фильме внешнее действие господствует, оно определяет все остальное. Иное дело — психологическая драма, ставящая моральные проблемы. Здесь все зависит от внутреннего движения авторской мысли, от ее образного раскрытия.

Э. Радзинский и Т. Вульфович оказались во власти внешней динамики. Фильм мчится от одного эффектного эпизода к другому, проскакивает «на курьерских» промежуточные этапы, где тихо и незаметно работает жизнь. А ведь у режиссера есть и чуткость и умение наблюдать. В этом убеждают некоторые детали, отдельные эпизодические персонажи. Почему же он так равнодушен к процессу жизни? Почему так одержим желанием преподнести готовый результат?

В начале рецензии я позволил себе немного отвлечься и провести аналогию с шахматами. Ибо и фильм и шахматная игра прежде всего — творческий процесс. Ведь вот что важно. Зрителю хочется включиться в процесс художественного творчества, стать его соучастником. Да, я знаю, встречаются зрители-педанты, которые не столько смотрят фильм, сколько «проверяют» его. И горе режиссеру, если на московской автомашине окажется ленинградский номер! Но даже и в таком зрителе-контролере можно разбудить творческую фантазию. Если дан толчок воображению и мысли, мелоч-

ное правдоподобие утрачивает свою тираническую власть. Тогда можно заставить плясать в кадре сотни телефонных будок — и это будет хорошо. Но это можно сделать лишь после того, как образная мысль произведения набрала силу и высоту, после того, как она увлекла за собой фантазию зрителя. Только тогда, и никак не раньше.

Если же мелочно опекать зрителя, разжевывать ему и без того известные вещи, убирать с его пути даже мельчайшие интеллектуальные преграды, а потом взять да и «воспарить», то ничего, кроме ощущения неловкости, от такого контраста не возникнет. И в фильме «Улица Ньютона, дом 1» это, к сожалению, случается нередко.

Да и только ли в этом фильме? Вообще создается впечатление, что наши молодые кинематографисты слишком редко задумываются над спецификой жанров. Об этом часто пишут в связи с кинокомедией. Но и в произведениях некомических жанров дело обстоит ничуть не лучше. Чересполосица прозаического повествования и поэтического стиля стала делом обычным. Литератор-прозаик, наверное, немало подумал бы, прежде чем разбивать текст своей повести стихотворными вставками. А кинематографисту это вроде бы и нипочем. Соблазн, конечно, велик. Яркая поэтическая метафора, внезапно, как молния, сверкнувшая среди бесформенных туч и высветившая все вокруг,— что может быть привлекательнее! Но молния с пустого небосклона?..

Поэтический образ как бы аккумулирует энергию повествования. Он должен рождаться «изнутри» произведения. Привнесенный извне, он может погубить все дело. Так именно и происходит в эпизоде у памятника Маяковскому, когда прекрасные стихи Н. Панченко буквально «прорывают» образную ткань фильма:

Не заслуга быть белым,
Не достоинство — русым.
Очень трудно быть смелым,
Очень просто быть трусом.
Мы, престолы низвергнув,
Жили в буднях великим.
Знаем: трудно быть верным,
И несложно — двуликим.

Сделать подобные строки чем-то вроде эпиграфа — это ко многому обязывает. Как же не досадовать, если страстная мысль, трепещущая в этих стремительных, без промаха бьющих фразах, разжижена и разболтана в претенциозных диалогах?

Ох уж эти диалоги! Они стоят того, чтобы их процитировать снова.

«— Эйнштейн своими работами доказал ограниченность Ньютона.

—Чушь!

—Не чушь! Кто-то докажет ограниченность Эйнштейна.

— Это совсем ерунда!

— И так — вечно... Идем вперед и только вперед!

— Мысль!

— Все мы отдадим жизнь одной идее. А потом кто-то докажет, что мы ошибались... И это здорово... Наука — это вечный голод мысли. А это и есть существо человека».

Невозможно поверить, что это спорят физики. Здесь не мысль, а имитация мысли. Герои не думают, они шпарят по зрителям беглым огнем трескучих афоризмов.

В другом эпизоде Сувернев поучает постового милиционера: «Дремучий ты человек... Ты думаешь, что живешь на земле, да? Послушай, ты живешь в системе координат...

— Системы! Координаты! Откуда же тогда пьянство, воровство? — недоумевает милиционер.

— Ну и умище у тебя,— потешается Сувернев,— стальной капкан!»

Признаюсь не без тайной робости: сомнения простоватого милиционера мне куда интереснее и ближе, чем «высокая наука» в том виде, как ее излагает герой фильма. И мне очень не хочется, чтобы вместо реальных проблем действительности мне преподносили «систему координат»... Я вовсе не хочу этим сказать, будто науке не место в художественных произведениях. Но разве это разработка научных проблем, когда в разговорах пестрят ученые слова, а герои не мыслят, а только изображают мысль?

Мы часто говорим о «кинематографе мысли», имея в виду проникновение средствами искусства в процессы научного мышления. Приходится, однако, признать, что наше кино еще только на дальних подступах к решению этой задачи. Ведь даже в таком фильме, как «Девять дней одного года», научные споры порой напоминают скорее интеллектуальную игру досужих людей, чем столкновение одержимых страстью умов.

В художественном произведении вопросы науки существенны лишь постольку, поскольку они определяют конкретные человеческие судьбы. Оставим поэтому загадочную «пятую координату», над которой ломают голову герои фильма, и обратимся к нравственному конфликту между Суверневым и Гальцовым. Здесь нерв фильма, источник его драматической энергии. Но как нерасчетливо, впустую расходуется авторами эта энергия! После того как Сувернев обливает своего антагониста из огнетушителя (при молчаливом сочувствии гипсовых Ферми и Жолио-Кюри), саморазоблачение Гальцова происходит с головокружительной быстротой. Авторы заставляют его в мгновение ока докатиться до открытой апологии предательства. После чего нравственный «спор» прекращается: с подонком не спорят. Остается только дать ему по морде, что Сувернев и делает. Так наглядно подтверждаются

слова о том, что «добро должно быть с кулаками». Ну, а моральный конфликт? Он исчезает, а вместе с ним исчезает и вопрос о том, откуда берутся Гальцовы, чем они держатся в жизни, какие существуют способы борьбы с ними помимо обливания из огнетушителя, и целый ряд других любопытных проблем.

Авторам некогда. Они торопятся перенести своего героя на остров Тюлений, где завязывается новый конфликт, на этот раз с расхитителями рыбных богатств. Надо сказать, что вторая половина фильма отличается от первой в лучшую сторону. Словно вырвавшись из сутолоки столичной жизни, режиссер обрел способность смотреть на людей более пристально и неспешно. И хотя наше внимание продолжает отвлекать затянувшаяся и неинтересная история отношений Тимофея и Ларисы, фигуры жителей далекого острова, их будничные дела приобретают для нас реальную жизненную весомость. С этими людьми хочется жить, узнать их поближе: и мрачноватого отца Сувернева, и «защитника и созерцателя прекрасного» инспектора Ракина, и напористого, недоброго председателя колхоза... Но экранное время не ждет, пора «закругляться» — и фильм кончается слащавым кадром встречи двух влюбленных на фоне неизбежных высотных зданий.

В фильме «Улица Ньютона, дом 1» фактически два фильма, и оба неудавшиеся, незавершенные. Стремясь побольше «охватить», «откликнуться» на максимальное количество острых вопросов, авторы обокрали сами себя. Живую творческую мысль они подменили «соображением» (выражение Белинского).

Демонстрация вместо исследования — так коротко можно суммировать недостатки этого фильма.

Г. ТРОИЦКАЯ

Баллада о красных командирах

Фильм «Герои не умирают»* посвящен замечательным советским полководцам, чьи имена были насильственно вычеркнуты из истории. В него вошли кинофрагменты, фотографии и документы, которые многие годы никому не показывались и о которых мало кто знал.

На экране один за другим в замедленно-печальном ритме возникают портреты Михаила Николаевича Тухачевского, Василия Константиновича Блюхера, Александра Ильича Егорова, Ионы Эммануиловича Якира, Иеронима Петровича Уборевича, трагически погибших во времена культа личности Сталина.

XX и XXII съезды партии возвратили нам их имена.

Фильм обращается к деятельности военачальников, показанной год за годом, с той степенью подробности, с какой это позволили сделать сохранившиеся в архивах документы.

Хронологический принцип, избранный сценаристом Ю. Каравкиным и режиссером С. Бубриком, дает возможность не только проследить этапы жизненного пути каждого из командиров, но и ощутить органическую слитность их биографий с историей страны.

Пламя Октябрьской революции, дело Ленина объединило рабочего-революционера Блюхера, студента-химика Якира и кадровых военных — Тухачевского, Егорова, Уборевича.

... Почерневший лед Финского залива, бойцы, штурмующие форты Кронштадта, захваченного белогвардейскими мятежниками. Этим штурмом руководит 28-летний Тухачевский.

В только что освобожденном Владивостоке достопочтенные «отцы города» в стоячих крахмальных воротничках, снимая шляпы, спешат засвидетельствовать свое почтение командиру красных войск — высокому, сдержанно-подтянутому молодому человеку в грубой солдатской шинели — И. П. Уборевичу.

Плоский, зловеще-ровный ландшафт у Перекопа, — можно себе представить, как трудно было на этой местности штурмовать врангелевские укрепления. Штурм вела дивизия, которой командовал Блюхер.

А вот уже много лет спустя в Иркутске толпы народа, встречающего бойцов-дальневосточников, которые разбили врага, провоцировавшего его войну на Дальнем Востоке. И Блюхер, кавалер первого ордена Советской страны — ордена Красного Знамени, теперь сам вручает красноармейцам и командирам эту боевую награду.

1930 год. Москвичи приветствуют делегатов XVI съезда партии. Делегаты, среди которых А. И. Егоров, вышли из Большого театра, где происходил съезд, стоят тут же на ступеньках...

XVII съезд партии. Делегации двух крупнейших партийных организаций. Во главе Ленинградской —

* Автор сценария Ю. Каравкин. Режиссер С. Бубрик. ЦСДФ, 1963.



И. П. Уборевич — в центре («Герои не умирают»)

С. М. Киров, во главе Московской — Н. С. Хрущев. На этом съезде Якир был избран членом ЦК ВКП(б), Тухачевский, Егоров — кандидатами в члены ЦК.

Маневры Украинского и Белорусского военных округов.

С огромного крыла самолета, словно с трамплина, скользят вниз парашютисты. Идет в наступление пехота, поддержанная танками. От только что приземлившегося гигантского самолета мгновенно отделяются и устремляются вперед танкетки. Применялись новые виды вооружения, разрабатывалась тактика современной войны — танковый удар, воздушный десант. Маневрами руководили командующий Украинским военным округом Якир и командующий Белорусским военным округом Уборевич...

Существует мнение, что командиры Красной Армии, выдвинувшиеся в гражданскую войну,— это лихие рубаки, кичившиеся тем, что они «академиев не кончали». Фильм «Герои не умирают» опровергает это представление. Перед нами — люди большого интеллекта, одухотворенные великой идеей, люди широких и разносторонних знаний — цвет народа.

Уникальная лента эпохи гражданской войны. Южный фронт. Серго Орджоникидзе и Тухачевский. В те годы Орджоникидзе уже имел огромный опыт революционной борьбы. Живой, подвижный, горячий, обладавший поразительным даром точно магнитом притягивать к себе симпатии людей, Серго в те трудные годы вдоль и поперек, верхом и пешком исходил горные тропы, проводя огромную организаторскую работу в сложных условиях, когда на Кавказе сильны были национальные и религиозно-родовые предрассудки.

Познакомившись с молодым Тухачевским, он не только оценил его военные способности,—они сблизились. И вот полтора десятилетия спустя на XVII съезде партии руководитель тяжелой промышленности Орджоникидзе, привстав, весь подавшись вперед, слушает маршала Тухачевского, возглавившего техническое перевооружение армии. По лицу, по выражению глаз видно, как интересно ему слушать Тухачевского, как следит Серго за ходом его мысли.

...1923-й год. Первые советские летчики, первые советские самолеты. Улыбаясь, приветливо, оживленно разговаривает с кем-то Егоров. В. А. Антонов-Овсеенко, человек с обликом ученого, участник революционного движения с 1901 года, один из руководителей штурма Зимнего, упоительно размахивая в такт рукой, вместе со всеми поет какую-то песню.

А вот кадр 30-х годов. Около Якира сидят два молодых парня — красноармеец и краснофлотец. Вероятно, они пришли поговорить с командующим округом. Как выразительна естественность, доступность Якира, отсутствие позы, начальственного гонора. Якир стремился не только приказывать, но и убеждать.

Фильм дает почувствовать и чисто человеческие черты героев: обаяние Тухачевского, умную простоту Блюхера.

Когда не хватает хроникальной киноленты, ее по необходимости заменяет фотография или документ. Но иногда такая вынужденная замена не вызывает сожаления; аппарат неторопливо движется по обложкам многочисленных книг, написанных Тухачевским, диапазон которых простирается от сугубо военной — «Бой пехоты»—до международно-политической — «Военные планы нынешней Германии».

В. К. Блюхер («Герои не умирают»)



Вместе с героями фильма на экране появляются и другие крупнейшие военные деятели. С. С. Каменев. Кадровый военный царской армии, окончивший академию генерального штаба, имевший чин полковника, он перешел на сторону революции и служил ей своими глубокими военными знаниями.

И. Е. Славин — попав во время первой мировой войны в Австро-Венгрию, устанавливает связь с большевиками. Вернувшись после революции на родину, становится крупнейшим политработником Красной Армии.

И. Н. Дубовой. Сын шахтера, старого большевика, участника революционного движения, уже в гражданскую войну в двадцатилетнем возрасте И. Н. Дубовой командовал дивизией, а затем армией.

В этом фильме предстали не только военные деятели. В отдельных кадрах мы встречаем замечательных большевиков, многих из которых постигла та же трагическая участь.

Небольшого роста, коренастый, с большим сократовским лбом, Станислав Викентиевич Косиор—секретарь ЦК партии Украины, начавший революционную деятельность еще до Октября, а во время гражданской войны, когда Украину захватывали то немцы, то Петлюра, то Деникин,— руководитель подполья.

Павел Петрович Постышев. Иваново-вознесенский электромонтер, он и здесь, на правительственной трибуне, был по-прежнему похож на рабочего. Занятый большой работой секретаря ЦК партии Украины, Постышев часто приходил в магазины, учреждения, школы, приходил без предупреждения, а иногда под видом простого посетителя — чтобы не устраивали показуху.

Ян Борисович Гамарник. В одном кадре — на военном параде — он очень серьезен, почти суров, в другом — на приеме жен командиров — веселый, улыбающийся. Эти два столь различных кадра очень точно дают почувствовать характерные черты этого с виду сдержанного и немногословного человека. Он руководил началом грандиозного строительства на Дальнем Востоке, ему принадлежит идея строительства Комсомольска-на-Амуре.

«Герои не умирают» — это живой документ. Избитое и, казалось, потерявшее свой первоначальный смысл выражение «лента воскресила...» снова обретает этот смысл.

Чтобы видеть героев фильма снова живыми, люди приходят в залы кинотеатров еще и еще.

В интервью, напечатанном в «Литературной газете», Ю. Каравкин, сценарист картины, сказал, что фильм «Герои не умирают» — начало большой работы, которая будет развернута.

В добрый час! Народ должен знать свою историю и своих героев.

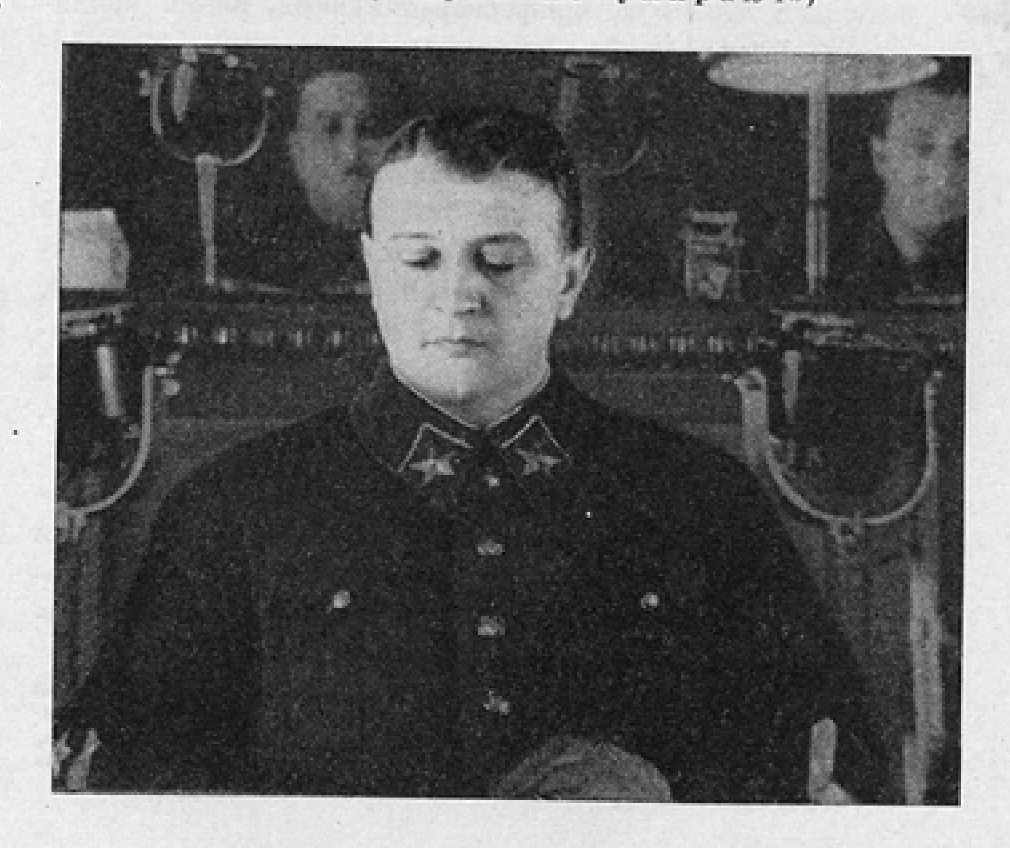


А. И. Егоров («Герои не умирают»)



И. Э. Якир («Герои не умирают»)

М. Н. Тухачевский («Герои не умирают»)



Бор. МЕДВЕДЕВ

«Мы идем смотреть «Чапаева»!»

Быть может, разговор о фильме «Волшебный луч»*, где собраны лучшие кадры лучших лент советского кино, следовало бы начинать не с этой малоизвестной документальной хроники, отснятой в середине тридцатых годов. Но мне все же хочется начать с нее — с этой ленты, где по широкой улице весело движется колонна, над которой плывет транспарант: «Мы идем смотреть «Чапаева»!» А неподалеку покачивается другой: «Все трудящиеся нашего города должны посмотреть «Чапаева»!» Все! Призыв, пожалуй, был несколько категоричен. Но в нем столько подкупающей непосредственности и какой-то беззаветной веры в кинематограф.

И пока эти люди из далеких лет шли, улыбаясь, заранее радуясь, на «Чапаева», мне вспомнилось, как Всеволод Илларионович Пудовкин в 1935 году писал об услышанном им разговоре двух мальчуганов после киносеанса: «Один из них всхлипывал, плакал: ему было жалко Чапаева. Другой, утешая плачущего, сказал: «А я, ничего, привык, четвертый раз смотрю». Пудовкин любил рассказывать и о том, как «однажды» милиционер, собираясь сделать замечание шоферу, начал свою речь словами: «Как это понимать, товарищи бойцы!» Милиционер был уверен, что шофер знает, откуда эти слова и по какому поводу они сказаны».

А сколько еще реплик, крылатых фраз из «Чапаева» перекочевали и укоренились в разговорной речи не только людей тридцатых годов! И когда-нибудь в XXX веке профессор-лингвист, надев «очки-велосипед», не без удивления обнаружит, что грубовато-весомое «наплевать и забыть» пришло не откуда-нибудь, а из «Чапаева».

Что самое дорогое в искусстве кино, как, впрочем, и во всяком настоящем искусстве? Когда картина становится, как, справедливо заметил Вс. Пудовкин, «для миллионов зрителей не просто интересной, а любимой»! Когда герой ее как бы становится товарищем, другом, частицей каждого из них. Когда каждому хочется быть таким, как он — как Чапаев, как Максим, как Александра Соколова...

В ленту «Волшебный луч» включены кадры хроники: по Мадриду марширует батальон, носящий имя Чапаева. Я думаю, что не брошу тень на славу легендарного комбрига, если позволю себе предположить, что это название родилось не столько из изучения республиканцами истории гражданской войны в России, сколько после их знакомства с кинокартиной. И точно так же лозунг «Превратить Мадрид в испанский Петроград!», брошенный секретарем Испанской компартии Хосе Диасом, стал так популярен среди бойцов республиканской армии потому, что они целыми подразделениями приезжали с переднего края на фильм «Мы из Кронштадта».

И когда смотришь включенные в «Волшебный луч» кадры «психической атаки» каппелевцев из «Чапаева» или ухода на сухопутный фронт моряков из «Мы из Кронштадта», то понимаешь и бойцов республиканской Испании и того старшину-краснофлотца из осажденного фашистами Севастополя, который по окончании ленты, подойдя к экрану, сказал: «Клянемся тебе, Василий Иванович: ни шагу назад!»

И недаром одна из лучших находок фильма — урок в 739 московской школе, где учительница, явно волнуясь (кругом провода, софиты, шипение камер!), начинает: «Ребята, мы с вами будем писать сочинение. Сочинение, в котором вам нужно будет рассказать о вашем любимом киногерое...»

«Интересно, о ком они думают, кого вспоминают!» — размышляют вслух авторы фильма, следя за кинокамерой, тоже в раздумье панорамирующей по партам. А на лица ребят в это время стремительно набегают кадры из кинофильмов: «Павел Корчагин», «Подвиг разведчика», «Зоя»... И вдруг камера решительно поворачивает к учительскому столу: «Марина Федоровна, а если бы вы писали такое сочинение?»

И пока Марина Федоровна рассказывает о том, какой фильм, увиденный еще в юные годы, произвел на нее огромное впечатление, перед нами идут финальные кадры-наплывы из «Сельской учительницы», и Варвара Васильевна, то юная, то пожилая, то уже совсем в преклонных летах, все вглядывается и вглядывается в лицо, в глаза учительницы литературы, признавшейся, что фильм М. Донского, что игра В. Марецкой изменили некоторые ее представления о жизни. «Раньше казалось, что подвиг может совершить летчик, моряк, шахтер. Оказалось, что даже жизнь простой сельской учительницы может быть настоящим подвигом, и я полюбила ее . А любимый герой всегда вызывает желание быть на него похожим».

Много задач, и непростых задач, встало перед создателями фильма «Волшебный луч», решившимися,

* Сценарий А. Новогрудского, Р. Кармена. Режиссеры И. Посельский, В. Катанян, Р. Кармен, Л. Махнач. Главный оператор В. Цитрон. Операторы Л. Котляренко, И. Бганцев. Композиторы А. Муравлев, А. Локшин. Звукооператоры В. Георгиевская, Д. Овсянников. ЦСДФ, 1963.

точнее рискнувшими, в течение часа с небольшим рассказать на экране о том, что такое искусство кино. Но самой дорогой из них для авторов оказалось раскрыть то, как творения кино входят в жизнь, как они влияют на жизнь, утверждая высокий идеал гуманизма, чистоты человеческих отношений, свободы. Не потому ли, начав было с самых истоков истории кино, с ярмарочных балаганов, где среди прочих веселых чудес демонстрировались и первые киносюжеты типа незабвенного «Политого поливальщика» братьев Люмьер, авторы решительно поворачивают в русло истории советского кинематографа. И начинают с того, что, открыв одну из августовских газет 1919 года, где был опубликован подписанный В. И. Лениным декрет о национализации кино и фотопромышленности, отправляют кинокамеру в путешествие по этим шершавым, пожелтевшим от времени страницам.

«К борьбе с холодом», «Топливный кризис на железной дороге» и «Великий почин», «Борьба с голодом», «Борьба с эпидемиями» — сменяют друг друга заголовки на экране. Борьба, борьба, борьба. «Посмотрите, что рядом в газете. Иные удивлялись: время ли думать о кино в такие суровые дни? Да, говорила партия, среди самых неотложных дел молодой республики... Наше экранное искусство началось с кинохроники. И первые его работники получили свои мандаты в Смольном, когда еще гремели Октябрьские дни».

Нелегко разглядеть среди людей, спешащих в штаб революции, ее первых кинохроникеров. И тем лучше, потому что все, кто промелькнул на этой короткой бесценной ленте, объединяются одним именем — солдаты революции. Солдатом революции, утверждают авторы фильма, и осталось наше кино в своих классических лентах, напоминали ли они о героических днях, отважно ли штурмовали острейшие темы современности. Об этой самой заветной цели кино они и пытаются рассказать языком кино. Они не стремятся изложить шаг за шагом историю отечественной кинематографии, понимая, что за час это выполнить невозможно. Они не стремятся создать научный трактат, понимая, что это было б насилием над жанром. Они рассказывают взволнованно, влюбленно о том, что такое настоящее киноискусство, каким оно должно быть. И они не хотят, чтобы мы принимали на веру закадровые сладкозвучные эпитеты, восторженные восклицания (что было уделом не одной из посвященных истории искусства лент), они, повторяю, говорят со зрителем языком кино. И когда магией «волшебного луча» на экране вновь оживают кадры «Одесской лестницы» из «Броненосца «Потемкин» С. Эйзенштейна, ареста Павла Власова из «Матери» Вс. Пудовкина, смерти бессмертного Тимоша из «Арсенала» А. Довженко, эпизода «Где должен быть в бою командир?» из «Чапаева» бр. Васильевых, шутливой беседы Ленина с женой рабочего Василия из «Ленина в Октябре» М. Ромма, то о каких еще комментариях может идти речь?

А чтобы иной из усатых и бородатых «сегодняшних дедушек» не вздохнул с укоризной— «да, были люди в наше время!» — хозяева «Волшебного луча» спешат направить его из двадцатых, тридцатых годов дальше, вперед, подчиняя нас бешеному ритму наступления лыжников-красноармейцев из «Радуги» М. Донского, силе выстраданного взрослого мужества краснодонцев из «Молодой гвардии» С. Герасимова, величию духа героя «Чистого неба» Г. Чухрая, потешаясь вместе с нами над вельможным завклубом Огурцовым из «Карнавальной ночи» Э. Рязанова. Правда, их луч при этом почти миновал сороковые и начало пятидесятых годов... но на то он и волшебный.

Я перечислил лишь кадры художественных фильмов, а перед нами проходит немало и документальных. Услыхав об этом замысле авторов «Волшебного луча», я, честно говоря, был несколько обескуражен: а не подчеркнет ли доподлинность хроникальных лент выстроенность, постановочность (пусть даже в хорошем смысле этого слова) сцен и образов из наших художественных фильмов!

Но посмотрите, как, узнавая и не узнавая город, идет бывший унтер-офицер Филимонов по Ленинграду двадцатых годов, по цеху завода. Разве вы скажете, что это актер, хотя молодому тогда Федору Никитину в «Обломке империи» пришлось «вооружиться» бородой (жаль только, что сценаристы, понадеявшись на память, не сообщают сегодняшним зрителям, что Филимонов только что пришел в себя после тяжелой контузии, в результате которой он более десяти лет «не знал времени, не запоминал мест, ничего не знал о самом себе»).

А когда «Волшебный луч» приводит нас в огромный цех, где идет испытание турбины, то, если вы не «испорчены» кинообразованием и не угадали сразу в старом мастере Бабченко известного актера Владимира Гардина, эти кадры с успехом могут сойти за хронику тридцатых годов.

«Мой Бабченко отстранил всякий грим». Как нетрудно догадаться, это признание актера. Лучшие современные ленты нашего кино действительно отстранили всякий грим. Не в этом ли секрет такой душевной близости к зрителям, такого воздействия на зрителей и «Встречного», и «Члена правительства», и «Сельской учительницы»?

Но есть еще одна причина успеха и долгой жизни этих и многих других картин. О ней вспоминаешь в тот миг, когда на съемке «Встречного» в уже знакомом нам механическом цехе пятидесятилетний



«Где должен быть в бою командир?» («Чапаев»)



Павел Власов — Н. Баталов («Мать»)

Идет съемка! («Турксиб»)



В. Гардин, перед тем как услышать от сидевшего за пультом совсем еще молодого С. Юткевича магическое «Мотор!» — озорно, залихватски, по-мальчишечьи подмигивает режиссеру; когда Б. Бабочкин лихо, победоносно примеряет перед зеркалом чапаевскую папаху.

Да, они делались весело, с молодым огоньком, с юношеским задором, эти фильмы, которые теперь величают торжественно и чуть музейно: классика. И потому-то они стали классикой. И еще: они делались с убежденностью, революционной убежденностью молодых, и не очень молодых, и совсем уже не молодых мастеров самого юного из искусств, самого важного из искусств и чуть ли не самого сложного из искусств.

О том, как создается кинофильм, о том, что такое мастерство режиссера, повествует одна из интереснейших «глав» ленты, как бы распахивающая перед нами двери творческих лабораторий крупнейших деятелей отечественного кино.

Она открывается Александром Довженко, торжественно, словно на постаменте, застывшим в стоп-кадре у кинокамеры.

«Послушайте, что говорил Довженко»,— приглашают нас авторы фильма. И за экраном звучит записанный на пленку вдохновенный голос неистового режиссера: «Что же, как не кино, перенесет нас зримо в иные миры, на другие планеты! Что расширит наш духовный мир, наши познания до размеров поистине фантастических? Какие просторы раскрываются для творчества перед современным писателем в кино? Сколько еще великих открытий ждет его в этой изумительной деятельности».

Но вот рукописи Довженко сменяются рождающимися на наших глазах (правда, не без помощи мультипликации) темпераментными строчками Всеволода Пудовкина. Вот возникают на экране рисунки только что виденных и заново пережитых нами атак «каппелевцев» и чапаевцев, принадлежащие бр.Васильевым, увидевшим «еще до съемок каждый эпизод «Чапаева», его выразительный строй».

А вот поразительные наброски Сергея Эйзенштейна к «Ивану Грозному», рисунки, в которых поистине «рождался каждый персонаж его картины». Рисунки, которые предшествовали каждому кинокадру, в стремительном монтаже возникающему на экране.

«Искусство больших идей требует отточенного мастерства» — эти слова Сергея Эйзенштейна авторы ставят как бы эпиграфом к киноглаве «Что такое искусство режиссера».

Когда подсчитали названия фильмов, отброшенных «Волшебным лучом» на экран, их оказалось около ста, из них художественных не менее шестидесяти. Все ли кадры из этой сотни лент отобраны со снай-

перской точностью? Меня, к примеру, очень опечалил эпизод из «Веселых ребят», где Леонид Утесов выглядит каким-то костюмированным (в кино в таких случаях любят не без яда произносить — театральным) пастухом. Я понимаю, что выбран был этот эпизод из-за музыки И. Дунаевского, из-за его знаменитой «Нам песня строить и жить помогает». Но насколько выразительней оказались кадры, где И. Дунаевский аккомпанирует В. Лебедеву-Кумачу, самозабвенно и без голоса затянувшему «Идем, идем, веселые подруги» (вот здесь уж авторы ленты напрасно спешат пояснить, что это «песня из музыкальной комедии Ивана Пырьева «Богатая невеста»,— ее узнают мгновенно, еще до того как возникают остроумно вмонтированные в упоенное соло Лебедева-Кумача кадры пырьевского фильма). Еще бо́льшую досаду вызвала у меня сцена из «Девчат» в исполнении Н. Рыбникова и Н. Румянцевой, прозвучавшая настолько тяжеловесно, наигранно и условно, что даже дом и деревенская улица, по которой идут герои, показались бутафорией...

Поскольку «Волшебный луч» не раз скользит по страницам истории кино, то я тоже рискну напомнить об одном историческом факте — о некогда криминальном афоризме Марка Твена: «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей», висевшем в начале двадцатых годов в большом зале елисеевского особняка в Ленинграде «на устрашение всем академическим и заслуженным», по выражению С. Герасимова. Подобно тогдашним обитателям особняка — ФЭКСам — съемочная группа «Волшебного луча» могла бы украсить свое помещение афоризмом на этот раз Козьмы Пруткова: «Нельзя объять необъятное». И действительно, художественному, научно-популярному и документальному кино явно тесновато в восьмичастевом фильме. И переходы от одного вида кинематографии к другому несколько скоропалительны, резки. И разговор о младших братьях художественного кинематографа становиться порой беглым, иллюстративным. Так что Козьма Прутков был не так уж неправ, предупреждая, что «нельзя объять...». Но решающее в каждом из жанров и в искусстве кинематографа в целом авторам ленты удалось и схватить и передать, а уже это «дорогого стоит». И главное: они рассказывают об искусстве кино не от «третьего лица», а как о чем-то своем, кровном, родном. И потому вместе с ними от души гордишься, когда по городской улице льется толпа с транспарантом: «Мы идем смотреть «Чапаева»!» Но в то же время и ощущаешь какое-то чувство досады: а почему сейчас не видно у кинотеатров таких зрительских шествий и транспарантов: «Мы идет смотреть...»? Зритель, что ли, повзрослел, поскучнел, посерьезнел? А, может быть, дело не в нем?

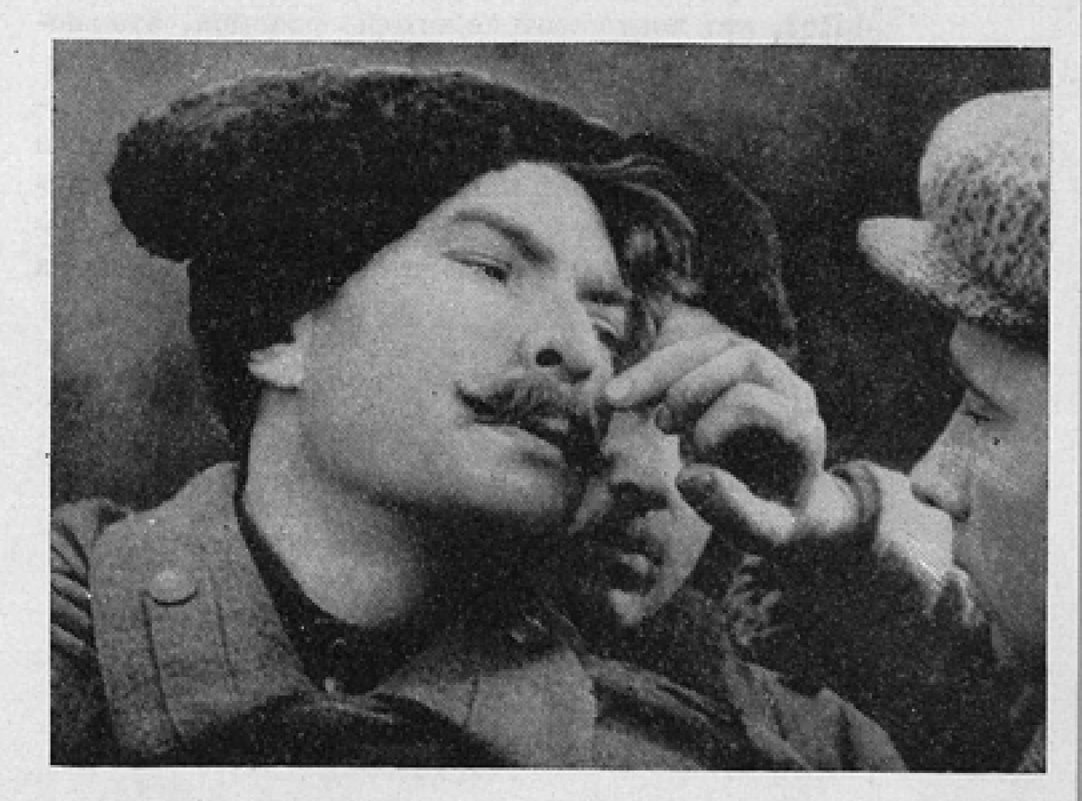


Максим — Б. Чирков («Юность Максима»)



В. Марецкая и А. Зархи на съемке («Член правительства»)

Рабочий момент съемки. В роли Григория — П. Глебов («Тихий Дон»)



Вен. ГОРОХОВ

Окно в мир

«Окно в мир» — это определение документального кинематографа уже давно стало журналистским штампом. И все же именно оно, пожалуй, наиболее точно определяет то чувство, с которым смотришь советские фильмы, посвященные далеким странам Азии и Африки*.

В каждом человеке до глубокой старости живет детская мечта о дальних странствиях. И люди разных поколений одинаково зачитываются книгами путешественников. Вглядываясь в немногочисленные иллюстрации, они стараются представить себе незнакомый мир природы и людей. Таинственный из-за дальности, увлекательный из-за непохожести. Рядом с книгами и фильмами суровой правды сколько было подделок, откровенной пропаганды колониальной экзотики и размалеванной рекламы!

Этот «стиль» еще и сегодня существует кое-где на Западе, верно служа тем, кто не может примириться с крахом колониальной системы, кто тоскует о патриархальном времени белых «покровителей и благодетелей» и «послушных желтых и черных детей природы».

Советские документальные фильмы открыли для нас Африку и Азию романтических грез и прекрасной действительности. Они рассказывают нам о странах, на знаменах которых написано слово «независимость».

Сколько раз мы видели в фильмах, как падает бессильно флаг колониальной державы и вместо него взмывает в небо, расцвеченное салютом, флаг независимой страны.

Сколько раз мы видели в фильмах, как садятся за школьные парты дети, и первые слова, которые они учатся читать и писать,— «независимость», «свобода», «родина».

Сколько раз авторы, обращаясь к родившемуся ребенку, рассказывают ему чудесную сказку — быль о его стране, о его будущем.

Нет, это повторяют не авторы фильмов, это повторяется сама история.

Она хоронит навсегда на разных широтах, во многих странах колониализм, открывает двери школ перед теми, кто уже никогда не будет знать унижения и будет жить в ногу с XX веком, она обещает тем, кто родился сегодня, будущее строителя и борца.

Кланяются голубому океану зеленые пальмы — царицы тропического леса, желтые и бесконечные пески пустыни завораживают взгляд своим однообразием, древние города и древние культуры. Из фильма в фильм мы видим эти пейзажи. И это тоже не просто повторение, это образ стран тропического пояса, стран, где недавно властвовал закон колониализма. Вот его пока еще заметные следы — кочевая жизнь и безграмотность, орудия труда, которым место в музее, хижины из листьев и глины, которые не защищают ни от ветра, ни от ливней. Так красочная экзотика оборачивается суровой правдой.

А рядом стекло, сталь, бетон — первые промышленные предприятия и дома, дороги и аэродромы. Это то, что недавно вписано в пейзаж, что вызвано к жизни словом «независимость».

Такой не приглаженной, а увиденной во всей своей сложности предстает перед нами в советских документальных фильмах жизнь молодых независимых стран Азии и Африки.

Недавно Центральная студия документальных фильмов показала еще два фильма из этой большой и интересной серии. Они рассказывают о странах, расположенных за многие тысячи километров друг от друга. Снимали их операторы разных поколений. У Владимира Ешурина в послужном списке кинопутешественника-публициста чуть ли не полмира. Для Владимира Копалина это одно из первых дальних странствий. И совершил он его в Западный Ириан. Это название части территории Индонезии, захваченной Голландией, часто мелькало последнее время на страницах газет. За скупыми строчками информации — накал борьбы против колонизаторов, ожесточенные бои партизан и индонезийских добровольцев в непроходимых джунглях.

И вот эти джунгли под крылом самолета «Острова райских птиц» стали неотъемлемой частью свободной Индонезии.

У фильма есть подзаголовок: «Кинорепортаж»... И это действительно лаконичные заметки кинооператора. Он рассказывает нам о природе острова, о городах и селах и, главное, о людях. Отмечает их радушие — здесь приветствуют путника поднятой рукой с растопыренными пальцами в знак того, что в ней нет оружия.

Рынок в Котабару — жалкие кучки фруктов, овощей, зелени. И это рядом с плодородной, щедрой природой.

Люди — плохо одетые, изможденные...

---

* «Свобода пришла в Западный Ириан». Автор-оператор В. Копалин. Монтаж К. Эггерса. ЦСДФ, 1963.

«Счастья тебе, Мали». Режиссер-оператор В. Ешурин. ЦСДФ, 1963.

Оператору не удалось снять самих колонизаторов — они со страхом бежали с острова. Но их лицо — пустующие сейчас тюрьмы, ворованная ирианская нефть, бензин с маркой «Шелл», роскошные виллы господ и жалкие деревни местных жителей...

Точный, впечатляющий портрет.

Правда, остались еще на острове наместники бога и голландцев — мессионеры. Они любезно предоставили советскому оператору свой самолет для полета в глубь острова. Они, наверно, рассчитывали, что оператор по достоинству оценит их «божественную» деятельность.

И он действительно «оценил» — показал рядом с аэродромом каменный век. Голые, больные люди, вместо денег ракушки, вместо плуга деревянный кол, лук и стрелы в век освоения космоса.

Духовные пастыри и их хозяева не спешили с цивилизацией.

Зато народ не хотел больше ждать — он начал борьбу и победил.

И об этой победе рассказывает заключительный эпизод фильма.

Поднимается на флагштоке флаг независимой страны — Индонезии. Жители Западного Ириана встречают президента Сукарно. Торжества на улицах, праздник в каждом доме. Это живой, волнующий репортаж о незабываемом для индонезийского народа дне.

И пусть оператору удалось снять всего лишь первые шаги на пути к новой жизни — они многообещающи. Сели за парты дети, взялись за инструменты строительные рабочие, в глубинные районы пришли индонезийские специалисты...

Есть фильмы, где отсутствие точного, осмысленного конца, подводящего итог размышлениям авторов, — недостаток произведения.

В этом репортаже не может быть такой точки. Ведь наше знакомство с островом только началось. И мы будем рады его продолжению.

А с молодой африканской республикой Мали мы уже встречались на советском экране.

И вот новый фильм, снятый в этой стране режиссером-оператором В. Ешуриным. Уже знакомый пейзаж Сахары с верблюжьими караванами, красочные одежды людей, своеобразие быта и нравов.

Об этом рассказано скупо, в немногих кадрах. Зато новому, что пришло вместе с независимостью два года назад, автор уделяет основное внимание. В древнем, многие века дремавшем в безвестности городе Томбокута открылась школа, государственный магазин, на реке Нигере появились первые рыболовецкие кооперативы, первые государственные животноводческие фермы.

Оператор ведет нас по столице Мали — Бамако и отмечает в его облике то, что особенно наглядно говорит о сегодняшнем дне республики.

Дом с вывеской «Народный банк Мали» — кончается время, когда богатства уплывали в чужие страны.

Дом художественных ремесел — народное, древнее искусство вновь переживает свой расцвет.

Западные искусствоведы считали его «примитивом». Но в каждой фигурке из дерева живет душа народа, его мечта о прекрасном.

Здание колледжа — здесь начинается наступление на «неграмотность и праздность» — так называется в Мали движение за культуру.

Книжный магазин, спортивный праздник...

Из отдельных выразительных черт складывается на экране образ нового Бомако, нового Мали. Но он был бы неполным, если бы в фильме не нашла свое место тема дружеской помощи Советского Союза и других социалистических стран молодой республике.

Ее плоды видны повсюду. И в строительстве новых домов и стадиона в Бамако, и в подготовке технических специалистов для возрождения промышленности Мали, и в том, что сегодня во многих аэропортах мира можно увидеть лайнеры «ИЛ-18» с надписью: «Эр Мали». Республика обрела свои крылья, а жизнь народа обрела прекрасный смысл — сделать свою свободную страну богатой и процветающей. Ради этого несут свою добровольную патрульную службу юноши и девушки из «бригад бдительности», ради этого трудится президент Модибо Кейта—один из популярнейших деятелей молодой Африки.

В фильмах, рассказывающих о далеких странах, всегда приятно видеть события — в них особенно ярко раскрываются жизнь народа, его думы, его надежды.

И В. Ешурину «повезло» — он был свидетелем искренней демонстрации советско-малийской дружбы.

Академик Скобельцын и поэт Гамзатов прибыли в Бомако, чтобы вручить Модибо Кейта Ленинскую премию «За укрепление мира между народами».

И это событие вылилось в подлинно народный праздник — красочный, радостный...

Это событие стало и финалом фильма — его подсказала сама жизнь.

Впереди у советских кинодокументалистов еще много путешествий в страны, которые вступили на путь независимости.

И пусть каждый из этих фильмов будет тем окном в мир, который приблизит нас к народам-друзьям.



В. ТОЛСТЫХ

Авторитет критики

В большом разговоре, который идет вокруг проблем советского киноискусства, немало справедливых упреков высказано и в адрес критики.

Анализируя конкретные работы критиков, можно обнаружить в них немало точных и верных размышлений и оценок, у нас сложился интересный, хотя все еще небольшой отряд кинокритиков, среди которых есть истинно талантливые люди, твердо стоящие на позициях марксистско-ленинской эстетики. Но в данной статье я не ставлю перед собой задачу конкретного анализа их работ. Думается, что правильнее сегодня в интересах развития критики говорить о ее недостатках и о том реальном вкладе в развитие советского киноискусства, который должен быть ею сделан.

Мне кажется, что критика критики должна идти по этому крупному счету, а не ограничиваться лишь установлением и объяснением отдельных срывов, отдельных ошибок.

Что прежде всего бросается в глаза? Узкий «профессионализм» в подходе к явлениям искусства, хотя, оговоримся сразу, во многих случаях явственно ощущается как раз недостаток профессионального уровня анализа кинопроизведения. Слишком часто на практике критика, особенно в газетах, превращается в раздатчика отметок по пятибальной системе, в благонамеренного комментатора сюжета, образов, стилистики и т. п. И редко, пока еще очень редко становится общественной трибуной, с которой — сквозь призму искусства — обсуждаются насущные проблемы современности, коммунистического строительства. Критике часто недостает гражданского пафоса, способности в каждом значительном факте искусства заметить и вскрыть закономерности самой жизни и ее отображения в кино. Слишком много еще мы занимаемся в критике констатацией общеизвестных истин, не выходящих за пределы инфантильной формулы, «что такое хорошо и что такое плохо».

Однако, рискуя получить упрек в констатации одной из этих истин, я позволю себе сказать, что у нас есть замечательные традиции, которые не следует забывать, блестящие примеры, на которых всем нам стоит повседневно учиться. Это традиции революционно-демократической и марксистской критики, традиции Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева, Стасова, Плеханова, Воровского, Луначарского. Великолепны уроки истинно научного и партийного отношения к искусству Владимира Ильича Ленина.

Конечно, отечественная критика прошлого формировалась и развивалась в особых исторических условиях, выполняла свои особые задачи, но ее авторитет — и это самое главное — определялся пониманием перспектив общественного развития, умением вовремя открыть и поддержать новое как в искусстве, так и в жизни. Именно открывать, а не констатировать то, что для всех стало уже очевидным. Быть немножко впереди тех, кого мы воспитываем, учим, — этот ленинский совет относится, конечно, не только к художнику, но и к критику. Ведь оба они призваны вести за собой читателя и зрителя, подымать его, будить и развивать в нем художника, творца

новой жизни. Находясь же в обозе жизни, на обочине общественной борьбы, трудно претендовать на роль морального авторитета и советчика.

Среди многих качеств, которыми должен обладать критик, есть одно, основное — связь с жизнью народа. Подчеркиваем, речь идет об очень конкретном качестве, вполне поддающемся проверке. Для доказательства сошлемся на любопытное высказывание Тургенева о Белинском. Как известно, Тургенев не разделял многих убеждений революционных демократов, но считал «неистового Виссариона» бесспорным авторитетом для себя как художника. Чем же определялся этот авторитет? Тургенев пишет: «Белинский был именно тем, что мы бы решились назвать центральной натурой (разрядка моя — *В. Т.*); то есть он всеми своими качествами и недостатками стоял близко к центру, к самой сути своего народа... он знал именно то, что нужно было знать, и это знание срослось у него с жизнью, как во всякой центральной натуре. Можно быть человеком всегда умным, блестящим и замечательным и находиться в то же время на периферии, на окружности, если можно так выразиться, своего народа... Всякому случалось встречать такие натуры: нельзя не сожалеть об их бесплодности, но удивляться ей нечего».

Некоторой части нашей критики недостает именно этих свойств «центральной натуры». Мы не о том, чтобы каждый был Белинским, а о том, чтобы в критике живо и постоянно ощущалось главное — тесная связь с «центром» жизни, то есть с делами и думами народа. Кто из нас, читая работы своих собратьев, не замечал порой, не сетовал на субъективистский или объективистский подход к искусству. Но в большинстве случаев мы склонны относить это за счет чисто личных качеств критика, в то время как корни субъективизма и объективизма упираются, за редким исключением, в потерю критиком общественных, гражданских критериев. Велика роль критики в развитии художественной культуры коммунизма, в идейно-эстетическом образовании и воспитании как мастеров киноискусства, так и зрителей. И она выполнит эту задачу, если выйдет за рамки узкоэстетического цеха на широкую дорогу жизни.

Вспомним, как появление гоголевских «Выбранных мест из переписки с друзьями» вызвало знаменитое «Письмо» Белинского, в котором страстно, с позиций непримиримого революционного демократизма защищаются гражданские основы реалистического искусства, говорится об ответственности художника перед народом. Роман Тургенева «Накануне» дал Добролюбову возможность проанализировать важнейшие процессы общественно-политической жизни России 60-х годов XIX века. В статьях В. И. Ленина о Толстом с поразительной силой и глубиной показано, как в творчестве великого реалиста отразились существенные стороны и черты первой русской революции... Можно привести множество примеров того, что Добролюбов называл «реальной критикой». Никто не упрекнет Белинского, Добролюбова или Ленина в забвении эстетического критерия оценки — за моментом идейным, классовым они никогда не упускали из виду момент художественный. Но глубокое понимание специфики искусства и оригинальности таланта художника не мешало, напротив, обусловливало всесторонний социологический подход к явлениям искусства, вызывало далеко идущие гражданские выводы, социальные обобщения. По словам Н. К. Крупской, у Ленина «сливался воедино общественный подход с художественным отображением действительности. Эти две вещи он как-то не разделял одну от другой...»

Надо сказать, что для дальнейшего развития принципов «реальной критики» у нас имеются сейчас самые благоприятные возможности. Творческий подъем, вызванный благотворными преобразованиями во всех сферах нашей жизни, не может не сказаться и на развитии художественной критики, находящейся на передовой линии идеологической борьбы. Правда, и сегодня приходится преодолевать некоторые дурные традиции, утвердившиеся в период культа личности Сталина и выражающиеся в конъюнктурщине, унылой описательности и бесстрастном разжевывании банальностей. Очистительная и вдохновляющая сила решений XX и XXII съездов партии уже сказалась на уровне нашей кинокритики, но следует еще более повысить ее наступательный дух, ответственность и содержательность. Критик-гражданин, критик-мыслитель, смело вторгающийся в жизнь и без оглядки поднимающий актуальные вопросы искусства,— только он станет настоящим

помощником партии в коммунистическом строительстве.

Принципиальность и доброжелательность к талантливому художнику—основные качества, которые определяют лицо подлинно партийной критики. Принципиальность заключается в защите методологических основ советского искусства, метода социалистического реализма, принципов партийности и народности, в непримиримости ко всякого рода отступлениям от идейно-эстетических основ нашего общества, в требовательности и взыскательности художественных оценок. Сейчас ясно, что наша критика и эстетика не дали своевременно достаточно решительного отпора таким «открытиям» буржуазного искусства и искусствознания, как теории «единого стиля», «дедраматизации», «потока жизни», как тенденции к «дегероизации киноискусства».

Об этом уже немало писалось и говорилось, но, пожалуй, стоит особо обратить внимание на самый метод рассуждений и аргументации сторонников подобных «теорий». Например, пропагандисты «единого стиля» исходят не из анализа самой жизни, не из социально-политической характеристики эпохи и структуры современного мира, а из особенностей той или иной художественной манеры, стилистики: в литературе — Хемингуэя, Бёлля, Ремарка, в кино — Годара, Феллини или Антониони. Ссылки на действительность, как правило, не выходят при этом за пределы простого перечисления примет внешней стороны жизни: темп и ритм, развитие кибернетики и т. д. и т. п. Рассуждения об искусстве вне глубокого социального, классового анализа современности неизбежно ведут к эстетству, формалистическому истолкованию его природы. Отказ от социологии стал даже признаком хорошего тона. При этом крен в сторону эстетства происходил под знаком борьбы с вульгарным социологизмом, который действительно имел широкое распространение в недалеком прошлом.

Поучителен и другой пример. Благие намерения, из которых исходили сторонники «заземленного» реализма, целя по помпезным и ходульным произведениям, обернулись своей противоположностью — тенденцией к «дегероизации», к пренебрежению героическими, революционными традициями советского киноискусства 20-х и особенно 30-х годов. Мы далеки от того, чтобы ставить развитие искусства в прямую зависимость от появления критических статей, но процесс «дегероизации» в кино, отразившийся на многих фильмах последних лет, происходил не без помощи критики. Появлялись статьи, фактически призывавшие к отказу от революционной романтики, хотя речь шла всего лишь об отказе от «высоких слов», которые объявлялись «великой ложью»; при этом такие страстные художники-жизнестроители, как А. Довженко, выносились за пределы реализма.

Нетрудно заметить, что в поле критического зрения оказывается лишь один раздел буржуазной кинопродукции — произведения хотя и наиболее талантливые, но менее всего используемые власть имущими в качестве идейного оружия. Полистайте журналы, поройтесь в комплектах газет, и вы легко обнаружите, что в них чаще всего обсуждаются фильмы модернистов — те, которые известны кинематографистам и критикам и совершенно незнакомы миллионам зрителей. Спору нет, названные там имена в известной степени символизируют и определяют кинематографическое лицо современного Запада. Я отнюдь не призываю к перемирию — вести борьбу, спорить с ними надо. Нельзя не замечать и изменений в современном буржуазном киноискусстве, в реакционных эстетических теориях, проявляющихся в творчестве иной раз крупных талантливых режиссеров. Но не только на них делает ставку буржуазия. Разве только с их помощью империалисты стремятся «обработать» трудящихся?

На практике получается, что иной раз та часть зарубежной кинопродукции, которая выражает буржуазные вкусы и идеалы, оказывается вне обстрела нашей критики. Так называемое «коммерческое кино» (кстати термин весьма приблизительный, ибо «Римские каникулы» и «Рапсодию» создают, руководствуясь не только финансовыми соображениями, но и соображениями идеологическими) рассчитано на массового зрителя.

Конечно, Антониони, Трюффо и Годар активно влияют на определенную часть зрителей, особенно на интеллигенцию, но им явно не под силу конкурировать с массовым успехом, например, «Римских каникул». Потому что сказка о прекрасной принцессе, которая встречает доброго, красивого парня, вполне олицетворяющего добродетели «типич-

ного среднего американца», является попыткой привить мещанские идеалы зрителю. «Рапсодия» — не просто душещипательная мелодрама, но откровенная спекуляция на «вечной теме» любви, как бы между прочим пропагандирующая полный сервис бюргерского благополучия.

Отмахиваясь от серьезного критического разбора подобных фильмов, мы, по-видимому, руководствуемся простейшим силлогизмом: раз это бездарно, раз это подделка под искусство — значит, это и безопасно. Но в действительности продукция подобного рода делает свое дело, заражая солидную часть зрителей чуждой нам идеологией и моралью. Да, анализировать «Неизвестную женщину», разумеется, менее интересно, чем, скажем, анализировать эстетику Годара или Феллини. И тем не менее критика при выборе объекта для приложения своих сил должна исходить из того, что имеет реальное значение в идейной борьбе с буржуазной идеологией. Помочь миллионам людей выработать четкую оценку и иммунитет к лжеискусству — разве это не интересная и не увлекательная задача для критика?!

Еще одна особенность нашей критики. Некоторые товарищи слишком буквально понимают задачи своей профессии, бравируя негативностью своих суждений и оценок. Иногда кажется, что иной литератор испытывает глубочайшее наслаждение от того, что напал на критическую «жилу», не замечая, как превращается из критика в «крытика». Категоричность отрицания понятна, когда дело касается чуждой нам идеологии и эстетики. Но во всех остальных случаях задача критика состоит отнюдь не в том, чтобы бойко предоставить зрителям аргументы, согласно которым фильм можно не смотреть. Важнее раскрыть сильные и слабые стороны фильма, помогая художнику, стоящему на наших идейных позициях, шагнуть в следующих работах к творческому успеху.

Н. С. Хрущев говорил: «Критика в том случае выполнит свое общественное назначение, если она будет всемерно п о д д е р ж и в а т ь (разрядка моя. — *В. Т.*) деятелей литературы и искусства в решении стоящих перед ними больших и важных творческих задач, в создании нужных для народа, глубоких по своему идейному содержанию и ярких по мастерству художественных произведений».

Такая критика посильна лишь тем, кто находится в «центре», а не на «периферии» жизни, чувствует себя активным участником ее, а не сторонним наблюдателем. Мы как-то понемногу разучились о б ъ я с н я т ь явление искусства и у б е ж д а т ь своего читателя. Принципиальность и доброжелательность критики нераздельны. Хорошего критика можно сравнить с хорошим врачом: он стремится к максимальной точности диагноза.

Принципиальность не имеет ничего общего с разносом, пусть даже остроумным. Вообще остроумно ругать намного легче, чем умно поддержать художника. Доброжелательное же отношение должно проявляться не в снижении критериев оценки, а в хозяйском, бережном отношении к таланту, в пристальном внимании к его возможностям.

Мы никогда не должны забывать слов В. И. Ленина о том, что талант — редкость, что надо его систематически и осторожно поддерживать. И право же, обнаружить и высмеять ошибки проще, чем помочь становлению таланта.

Надо прямо сказать, что критика наша до сих пор не очень рачительно относится к сложному кинематографическому хозяйству, упускает из поля зрения многие и многие художественные явления. Вряд ли по-хозяйски поступает она, когда из всей многочисленной и многообразной кинопродукции за год выбирает обойму в десять-двенадцать названий, в которую крайне редко попадают фильмы республиканских киностудий. Если, например, обратиться к комплектам газет и журналов за 1962 год, то мы увидим, что авторы статей о кино в основном «вращались» вокруг нескольких картин — «Человек идет за солнцем», «Девять дней одного года», «Иваново детство», «Когда деревья были большими», «Девчата» и еще двух-трех названий. Разумеется, не все фильмы достойны одинакового внимания, но и пренебрежение к ста другим фильмам нельзя оправдать.

К тому же нельзя забывать о тех условиях, в которых работают молодые кинематографисты национальных республик, нуждающиеся в своевременном совете, а иногда и просто в добром слове, поддержке.

Критика — это н а у к а, призванная направлять и руководить процессом художественного постижения действительности, фор-

мируя общественное мнение вокруг тех или иных произведений искусства.

Кому не известен закон диалектики: жизнь, все ее предметы и явления развиваются в противоречиях и через противоречия? Знакомый всем со школьной и студенческой скамьи, многократно декларируемый устно и печатно, он тем не менее частенько забывается, игнорируется, упускается на практике. И появляются статьи, в которых произведение искусства либо безудержно захваливается, возносится до таких небес, что автор начинает чувствовать себя классиком, которому «все нипочем», либо столь же безудержно и односторонне зачеркивается, надолго отбивая у автора, особенно у молодого, даже охоту думать о будущей картине. Одни статьи приучают зрителя смотреть на автора сверху вниз, другие — снизу вверх, если его имя окутывают плотным слоем елея.

До сих пор непонятно, зачем нужно было превозносить талантливый фильм «Иваново детство» так, что тем, кто видел в нем недостатки, становилось не по себе от ощущения того, что он попал в число придворных из сказки Андерсена, не видящих «новое платье короля». А главное — в этом не нуждался молодой режиссер, которому крайне необходим был серьезный и требовательный критический анализ его первой большой работы.

Но это лишь всем знакомые крайности, своего рода выдача индульгенций — одним в рай, другим — в ад. Важно понять другое. С годами подобные приемы критики выработали у многих художников своеобразную болезнь, наподобие «водобоязни», когда любое критическое замечание со знаком «минус», независимо от его справедливости, вызывает чувство протеста. Правда, тут действовали причины и посерьезнее, чем просто недобросовестность или бесталанность того или иного критика. Во времена культа личности Сталина, как известно, анализ слабых произведений или отдельных просчетов художника частенько оборачивался для художника проработкой, приводил к «организационным выводам», что, разумеется, не могло не вызывать скептического и даже неприязненного отношения к критике, в том числе и к справедливой. Критик из взыскательного друга художника превращался в «вершителя судеб» в прямом и переносном смысле. В такой атмосфере все призывы ко взаимной любви художника и критика, естественно, повисали в воздухе.

Мы подробно говорим об этом потому, что одними призывами к взаимопониманию и единству критиков и деятелей киноискусства дела не наладишь. Необходимо в полной мере восстановить именно ленинское отношение к искусству и художнику. Сейчас благодаря торжеству ленинских норм и принципов партийной и государственной жизни, когда в корне изменилась творческая атмосфера, это и возможно и необходимо.

Вспомним хотя бы ленинские статьи о Л. Толстом. Глубоко ценя талант великого реалиста, называя его «матерым человечищем», рядом с которым в Европе «поставить некого», В. И. Ленин вместе с тем беспощадно обнажил кричащие противоречия в творчестве автора «Войны и мира» и «Воскресения». И что удивительно: от вскрытия этих противоречий («кричащих»!) талант Толстого не померк, значение его творчества не понизилось, его моральный и художественный авторитет не убавился, а, напротив, возвысился. И оттого, что читатель узнал об этих противоречиях, интерес его к «Анне Карениной» или «Казакам» не исчез. Более того, как раз вскрытие «кричащих противоречий» помогло Ленину определить творчество Толстого как «зеркало русской революции», как «шаг в художественном развитии человечества». Не упуская за моментом идейным момент реалистический, В. И. Ленин наряду с проповедью «толстовства» увидел в Толстом и гениального художника, давшего «не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы».

Как видим, и здесь великий Ленин был диалектиком, оставив нам в наследие блистательный образец научного анализа одного из сложнейших художественных явлений в истории человечества, каким является творчество Льва Толстого. Мы все считаем себя в философии материалистами и диалектиками, в искусстве и эстетике — реалистами, но на практике нам иногда не хватает ни первого, ни второго. За примерами ходить далеко не надо. Пожалуй, нет ни одного критика и кинематографиста, который бы не возмущался появлением на экране огромного числа посредственных фильмов, не был бы уверен, что знает причины их «живучести», но до сих пор социальные и эстетические

корни этого «стихийного бедствия» нашего кино толком не объяснены.

Диалектичность подлинно партийной критики заключается в том, что, отстаивая правду жизни, она видит эту правду в развитии, в борьбе нового со старым, в столкновении сильных и слабых сторон таланта художника. Искусство, как все живое, развивается в борьбе противоположностей. Поэтому диалектический анализ, беспристрастная оценка сильных и слабых сторон отдельного произведения или творчества в целом не унижает, а возвышает талант, ибо устанавливает его истинную, а не иллюзорную ценность. Партийная, научная критика, как бы сурова она ни была, — это поддержка, акт величайшего доверия к художнику. Белинский любил талант Мочалова, восторгался его исполнением роли Гамлета, но это не помешало ему сделать такой «неприятный» вывод: Мочалов не выдерживает ни одной своей роли до конца в силу «недостатка образованности». Впрочем, наша критика слишком «деликатна», чтобы говорить нелицеприятные вещи художнику именно тогда, когда он этого вполне заслуживает. И, заметим кстати, отношение к критике есть тоже признак зрелости и честности художника, так как уверенный (а не самоуверенный!) в своих способностях и избранном пути, он всегда найдет в себе силу посмотреть на свое творчество «со стороны» взыскательным взглядом. Нам надо сделать все, чтобы подобная требовательная и бескомпромиссная самопроверка пройденного и сделанного стала бы для художника такой же естественной привычкой, как потребность в труде, пище, жилище. В свою очередь, восстановление ленинских принципов критики обязывает нас устранить налет сенсационности, крикливости, который все еще дает о себе знать и мешает критике выполнять свою роль по консолидации творческих сил в решении общих задач советского искусства.

Борьба за научную объективность критики не снимает вопроса о пафосе и тоне критики, В. И. Ленин определял идею как «п о з н а н и е и стремление (хотение) [человека]...». Вопрос о пафосе критики — это вопрос о ее идейности, гражданской страсти, убедительности. Поэтому индивидуальные качества критика, его вкус и пристрастия имеют немаловажное значение. Все знают, что объективность и беспристрастность критики — это не описательность и бесстрастность. В. И. Ленин ставил вопрос еще резче и определеннее — без страсти, «хотения» человека невозможна «законченная объективность».

Искусство — не анатомический театр, произведение искусства — не труп, который надо препарировать «критическим» скальпелем. Это «живая страсть», предполагающая «душу живу» (Белинский) и у критика. Мы сообща должны бороться с тем казенным, «регистраторским» стилем, которым пишутся иные критические статьи, способные убить всякий интерес к фильму, если только статья попалась на глаза зрителю раньше, чем он оказался в кино, в театре. Надо учиться у Белинского, Стасова, Луначарского писать так, чтобы каждое критическое выступление было наполнено «дифирамбом восторга» и «энергией негодования».

Спору нет, критика — это одновременно и пропаганда и агитация. Но критика выполняет эту многоликую роль лишь тогда, когда ведется с подлинно научных позиций. Ведь критик, как и художник, о т в е т с т в е н за «зрительскую» судьбу проповедуемых в фильме идей и чувств, за их продвижение к сердцу и сознанию человека. Короче: он ответствен и за самого зрителя — станет ли тот умнее, чище, сильнее, счастливее.

Народность и партийность критики во многом зависит от степени контакта ее со зрителем. Настала пора поставить проблему изучения зрителя, особенностей его художественного сознания, вкусов на научные рельсы. Здесь не обойтись без конкретных социологических исследований. Чтобы воздействовать на психику, сознание и вкусы людей, их надо знать, изучать. Об этом говорил Л. Ф. Ильичев в своем докладе «Научная основа руководства развитием общества» на сессии АН СССР 19 октября 1962 года. Подчеркивая значение разработки проблем о б щ е с т в е н н о й п с и х о л о г и и, Л. Ф. Ильичев отметил, что «в практике нашей воспитательной работы часто не учитываются особенности быта, психологии тех или иных групп населения». Это в полной мере относится и к кино—самому массовому виду искусства, имеющему дело с коллективной психологией. Понятие «советские зрители» — понятие очень широкое, включающее в себя самые разнообразные группы населения. Среди них есть немало таких, для которых кино и вообще искусство — только зрелище, развлечение, не больше. Искусство не долж-

но идти на поводу у отсталой части зрителей. Научное изучение вкусов и запросов зрителя необходимо для того, чтобы кинематографисты не отрывались от «земли», от реального, а не воображаемого зрителя. Иногда можно услышать и прочитать, что вот-де комедию ругают, а ее посетило рекордное число зрителей. Арифметика —вещь убедительная, весь вопрос лишь в том, откуда вести счет: с момента, когда зритель входит в зал, или тогда, когда он выходит с лицом, на котором можно прочитать многое— и досаду, и раздражение, и скуку, и гнев из-за зря потраченного времени.

С изучением зрителя прямо связан вопрос об убедительности, о действенности фильма. Ибо идеи и чувства художника, заложенные в произведении, оживают вторично именно при встрече со зрителем, и если они «дошли», родив «третье качество» — мысли, чувства, поступки зрителей, то труд художника не пропал даром. Ведь о партийности фильма надо судить не только по тому, что заключено в самой ткани произведения, но учитывать также, *что* донесено до зрителя, воспринято, пережито им. При такой постановке вопроса критическая оценка приобретает общественное значение, так как выражает не только личное мнение критика. В связи с этим встает один практический вопрос. При Государственном комитете по кинематографии действует комиссия по присуждению категорий фильмам, выходящим на экраны, в которую входят многочисленные представители общественности. Нам кажется, что деятельность и результативность работы комиссии была бы более высокой, если бы присуждение категорий происходило по прошествии некоторого времени со дня выхода фильма на экран. Она могла бы учесть в своей оценке не только свое мнение, но и мнение зрителей и критиков.

И, наконец, еще одно немаловажное соображение. Мы требуем от критика очень много, и это правильно. Скажем прямо, профессия у критика трудная. Критикуя критику, борясь за ее партийность и народность, надо в то же время давать отпор тем художникам, которые мнят себя непогрешимыми, а свой любой очередной фильм считают очередной ступенью в развитии киноискусства, не считаясь с общественным мнением. Кстати, сами они при случае оказываются куда более резкими в своих оценках и критических статьях, чем их критические собратья. Необходимо *доверительное* отношение к критике и к критикам. Партия учит, что только в тесном содружестве, на принципиальной, идейной основе, где будет господствовать дух принципиальности и доброжелательности, критика, теория и киноискусство смогут выполнить стоящие перед ними большие задачи по коммунистическому воспитанию советских людей.

С. ГУРИН

Звукооператор—это художник

Отшумели беспокойные дни и ночи перезаписи. Вынесли свой приговор и разошлись члены техкомиссии. Режиссер и оператор путешествуют со своим детищем по просмотровым залам министерств, ведомств, учреждений, встречаются со зрителями. О звукооператоре никто не вспоминает, его больше не торопят и не беспокоят: картина сдана. У звукооператора есть время уединиться и поразмыслить. О чем? Хотя бы о своей профессии.

Попробуйте перелистать подшивки киножурналов, просмотреть книги по кино, периодически выпускаемые издательством «Искусство», ознакомиться с тематическим планом работ домов кино — найдете ли вы там хоть одну страничку, посвященную проблеме звука в кино, работе звукооператора?

Мы не удивимся, если рядовой зритель не назовет ни одного имени звукооператора, запомнившегося ему по той или иной картине. Это даже в порядке вещей. Но вот когда режиссер, поставивший уже несколько фильмов, не знает старейшего талантливого звукооператора, на счету которого не один десяток фильмов,— это весьма печально.

А может быть, профессия звукооператора — вовсе не творческая и нет нужды поднимать вокруг этой проблемы шум?

Попробуем разобраться. Что греха таить, многие творческие кинематографисты считают звукооператора техническим исполнителем тех ремарок, которые стоят в специальной графе режиссерского сценария, и не более. Попробуй звукооператор сказать директору студии, подписавшему приказ о назначении его в очередную картину, что он по чисто творческим соображениям не хочет работать в этой картине, тот с искренним удивлением посмотрит на него. А как часто подготовительный период проводится без звукооператора! Режиссер даже не вспоминает о нем, а производственный отдел смотрит на это сквозь пальцы. Нередко случается и так, что съемочная группа в течение двух-трех месяцев работает в экспедиции без звукооператора (техник записи все запишет!), и режиссера это ничуть не волнует. А станет ли тот же режиссер работать без главного оператора или, скажем, без художника? В исключительном случае возможно, а вообще вряд ли. «Без оператора нельзя!» —категорически заявит он. А вот без звукооператора можно. Известен ли хоть один случай, когда звукооператор принимал участие в написании режиссерского сценария? Да может ли режиссер допустить мысль, что звукооператор на этом этапе способен оказать ему какую-то помощь, принести какую-то пользу? Ответ предопределен заранее.

На ведущих студиях страны сейчас склоняются к тому, чтобы один из самых ответственных моментов в создании картины — перезапись — осуществлялся специальными людьми — звукооператорами перезаписи, имеющими большой практический опыт по перезаписи фильмов. Понять это в общем-то можно. Перезапись действительно является сложнейшим процессом, требующим от звукооператора не только чисто практических навыков, но и основательных теоретических знаний, а главное — большого вкуса, большой внутренней культуры и отличного слуха. Немало звукооператоров (и не только молодых) проваливалось именно на перезаписи.

Но есть и еще одно широко распространенное мнение: музыку к фильму, мол, тоже должны писать специальные люди, имеющие в этом деле знания и опыт. Те, кто выступает с подобным предложением, рассуждают вполне логично: во-первых, не всякий звукооператор знает и понимает музыку, партитуру настолько хорошо, чтобы делать высококачественные музыкальные записи, во-вторых, звукооператор художественного кинематографа записывает музыку

В порядке обсуждения.

два-три раза в год, а то и того реже. Вполне естественно, что при таких условиях трудно ожидать высококачественного звучания музыки во всех фильмах.

С экономической точки зрения (когда на каких-то этапах производства картины звукооператора вообще нет, на других этапах — запись музыки и перезапись, — звук записывается почти по поточно-конвейерному методу) это выгодно. На том же, как это отражается на качестве картины и насколько все это целесообразно, мы остановимся несколько ниже. Пока же попробуем подвести некоторые итоги.

Итак, звукооператор картины вовсе не обязателен или даже нежелателен:

а) при написании режиссерского сценария,
б) в подготовительный период,
в) иногда в съемочный период,
г) на записи музыки,
д) на перезаписи картины.

Вопрос вытекает сам собой: можно ли считать профессию звукооператора творческой? Как видите, факты не слишком активно подтверждают это. Что же все-таки остается на долю звукооператора картины? Где сфера деятельности звукооператора-творца как подлинного режиссера звука?

Право же, положение звукооператора в коллективе, создающем фильм, как и звука в самом фильме, весьма незавидно. Вспоминается такой случай. В режиссерском сценарии был эпизод, который условно назывался «Песня в автобусе». Тридцать мальчишек и девчонок, среди которых есть и главные герои, есть и второстепенные, едут в автобусе и поют пионерскую песню. Естественно, этот эпизод следовало снимать под фонограмму. Композитор написал интересную, легко запоминающуюся песню. Были ноты, были слова, из сценария были точно известны характеры героев, исполнители основных ролей тоже были известны. Оставалось только записать эту песню на пленку и приступать к съемке.

Звукооператор, мечтавший записать эту песню так, чтобы она прозвучала в фильме как подлинная кинопесня, попросил режиссера и оператора дать ему подробную экспликацию этого эпизода. Звукооператор хотел, чтобы режиссер и оператор сделали под нотами или под каждой строфой песни подробную раскадровку, из которой было бы видно, что будет изображено на экране в любой момент звучания песни: портрет мальчика, девочки или солиста, пальцы, бегающие по клавиатуре аккордеона, или барабанные палочки. Вооруженный подобной экспликацией, выражающей режиссерское вйдение этого эпизода, звукооператор записал бы песню так, что в нужный момент над общим звучанием превалировал бы голос того, кто проходит на экране крупным планом. Можно было бы заставить «работать» каждую строфу песни. Да и сама она несомненно прозвучала бы живее, ярче!

Но всего этого не произошло. Режиссер и оператор совершенно искренне пожимали плечами, считая просьбу звукооператора какой-то блажью. «Зачем это?» — говорили они и даже не пытались вникнуть в его страстные доводы.

И вот звукооператор записал песню. Записал хорошо, так, как записали бы ее для радио или грампластинки. Но не для кино!

Картина теперь на экране. Камера плавно панорамирует по лицам ребят: вот девочка открывает рот (поет, стало быть), но ее не слышно, а где-то за кадром громыхает хор; вот мальчик — тоже поет, а его не слышно; вот во весь экран широко растягиваются мехи аккордеона, но его тоже не слышно...

Уберите этот эпизод из фильма, и в драматургии картины ничего не изменится, потому что ее создатели не подметили конкретного отношения к песне ни у одного из тех, кто появлялся в этот миг крупным планом на экране, ибо актеры, а вместе с ними и режиссер думали, снимая эпизод, что действие происходит где-то там, за кадром. Весь этот эпизод не обогатил сюжет ни на йоту. Сто сорок драгоценных киносекунд пропало зря!

А ведь просьба звукооператора не была сверхъестественной, и он не открыл ничего нового. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить хотя бы знаменитые комедии Г. Александрова, поставленные еще четверть века назад!

К сожалению, приведенный пример с песней в автобусе довольно типичен. В большинстве наших фильмов не только хоровая песня, но и сольная стала пустым дивертисментом, вставным номером.

И как хорошо было бы вспомнить сейчас некоторые наши давние традиции! Например, прозвучавшие на весь мир песни Максима из знаменитой трилогии (в них — он сам!), колыбельную из «Цирка», на фоне которой проходит целая галерея портретов людей, песни из кинокомедии «Волга-Волга» и многое другое.

Силами одного звукооператора, будь он хоть семи пядей во лбу, здесь не обойтись. Необходимо творческое содружество режиссера, композитора, оператора и звукооператора.

А сегодня, что греха таить, большинство режиссеров, молодых в особенности, не видят в звуке тех возможностей, которые помогли бы раскрыть образы своих героев еще глубже, сделать пластичнее монтаж всей картины, динамичнее развить сюжет.

И сам по себе факт, что режиссер отказывает звукооператору в экспликации отдельного эпизода (я не допускаю мысли, что режиссер мог не «видеть» сцены из своей будущей картины) и аргументирует

это тем, что, мол, из зрителей никто не обратит на это внимания, заставляет задуматься. Действительно, вполне возможно, что никто из зрителей не обратил бы внимания на звуковую композицию, если бы она удалась звукооператору. Но зато эмоциональное воздействие на него было бы куда сильнее, зритель гораздо ближе почувствовал бы героев фильма, больше поверил им...

Стоит ли говорить об операторе (кстати, окончившем ВГИК!), который никак не может понять, что несинхронной камерой «Конвас» нельзя снимать насыщенные диалогом синхронные планы, и тем более под фонограмму; что в момент монтажа негатива, когда перезапись уже закончена и идет печать копии, нельзя заменять в негативе отдельные планы изображения. Причем иногда дело принимает анекдотический оборот: оператор, считая отказ звукооператора заменить данный план прихотью, объясняет это его плохим характером и «потихоньку» (!) заменяет сам в негативе. Правда, на следующий же день, когда все смотрят изготовленную таким образом копию на экране, то сразу обнаруживают несинхронность реплик и шумов как раз в том эпизоде, где произошла замена плана. В лучшем случае на место нового тогда ставят старый план, в худшем — инспектор ОТК запрещает дальнейшую печать копии и требует от звукооператора перезаписать часть!

Композиторы А. Лепин и Н. Богословский в свое время выступали в печати с большими статьями, в которых с глубокой болью говорили об отношении режиссеров к музыке, о тех условиях, в которых приходится работать композиторам в кино, о самой записи музыки. Остановимся на последнем.

Как часто слышим мы в фильмах бледное, вялое звучание оркестра. Ухо музыканта уловит и еще больше: вот валторна «киксанула», вот нестройно начали скрипки, а вот не вовремя вступил хор и т. д. Порой все это можно услышать сразу в одном фильме. Спустя неделю после записи, а иногда и на следующий день, композитор хватается за голову, не узнавая своей музыки. Дирижер соглашается, что можно было бы записать лучше. Но поздно. О новой записи не может быть и речи!

Дело в том, что условия, в которых происходит запись музыки к кинокартине, нельзя назвать нормальными. По существующему порядку звукооператор должен записать десять минут (!) полезного звучания за трехчасовую смену. Каждый музыкальный номер можно записывать только четыре раза; если звукооператора, композитора, дирижера или режиссера не устраивает ни один из четырех дублей, то записывается пятый, который идет как новый номер и соответственно оплачивается съемочной группой. Естественно, директор группы лишь в самом исключительном случае позволит записать пятый дубль. А если учесть, что в картине от двадцати до тридцати музыкальных номеров и что под микрофонами расположился большой симфонический оркестр, да еще хор человек в сорок с солистами, то о творческой работе звукооператора, о каком-то поиске не может быть и речи. Только по апробированному пути, только по проверенному трафарету! Попробуй звукооператор замешкаться в такой обстановке хотя бы на одно мгновение, как сразу же со всех сторон услышит возмущенные возгласы: «Время! Время! Быстрее! Почему не пишем?!»

И звукооператор пишет. Композитор, дирижер, звукооператор, сами музыканты слышат и прекрасно понимают, что делается халтура (уж если говорить по большому счету!), но какая-то дьявольская инерция движет весь этот механизм записи по укоренившимся традициям, и никто не в состоянии приостановить его и заставить работать в новом ритме и новом качестве.

Почему симфонический оркестр филармонии готовит свою программу в течение нескольких недель иногда всего лишь для одного концерта, всего лишь для двух тысяч слушателей, а музыка, которую слушают десятки миллионов кинозрителей, должна представать перед ними в столь небрежном и незавершенном виде?!

Может ли в существующих условиях идти речь о репетициях оркестра перед записью музыки для кинокартины? Может ли быть записан оркестр высококачественно, когда за десять минут до записи оркестранты впервые знакомятся с партитурой, да и сам дирижер едва успевает заметить, на сколько четвертей следует дирижировать; когда звукооператор не имеет возможности обсудить с композитором и дирижером качество пробной записи хотя бы основных музыкальных номеров? Да в конце концов и самому звукооператору необходимы репетиции, если он хочет хорошо записать оркестр!

Именно в таких условиях появляются такие удальцы-звукооператоры, которые готовы любой музыкальный ансамбль, хор или оркестр записать в любом помещении. Критерием для них служат не акустические условия, а фактическая площадь — лишь бы разместились на ней все исполнители. Такие звукооператоры никогда не спорят с режиссером, они всегда «выручают» администрацию и тем самым заслуживают себе репутацию «хороших парней», которые «все могут». Стоит ли говорить о том, как губительно отражается на качестве фонограммы такое непрофессиональное, нетребовательное отношение к своей работе.

Именно такие условия порождают солистов, которые по пути из дома в концертный зал забегают еще на киностудию и за несколько минут разучивают и

записывают на пленку песню. Песню, которую будут слушать миллионы кинозрителей! И те же солисты вряд ли согласятся исполнить в концерте песню или оперную арию, с которой познакомились за пять минут до выступления.

Даже у некоторых дирижеров и композиторов вырабатывается в этих условиях ремесленническое отношение к работе в кино.

А как, например, можно классифицировать такое явление, когда после начала репетиции не прошло еще пяти-десяти минут (в репетиции принимают участие восемьдесят человек оркестра и сорок человек хора!), а отдельные оркестранты уже начинают выкрикивать с места: «Давайте писать! Почему не пишем?!» И если звукооператор скромно заметит, что еще не все получается, что нужно еще репетировать, то те же оркестранты бросают: «Это там не получается», и кивают на аппаратную записи, на звукооператора! К счастью, таких музыкантов единицы.

Запись музыки — исключительно важный этап в создании кинокартины. От того, как прозвучит музыка в фильме, во многом зависит его успех или неуспех. А ведь очень часто композитор, отправляясь на запись музыки, не видел еще окончательно смонтированной картины. Мне кажется, что перед записью музыки не только композитор, но и дирижер, а может быть, даже и некоторые солисты, которым предстоит исполнить ответственные партии, должны ознакомиться с кинопроизведением в целом, посмотреть его в окончательном монтаже.

Есть, конечно, съемочные группы, которые записывают музыку в подлинно творческой обстановке, когда на первый план ставится не количество записанных минут, а качество исполнения, качество записи. Но, к сожалению, такую обстановку записи нельзя назвать типичной для нашего кинематографа.

А к подавляющему большинству выпускаемых фильмов музыка записывается именно в тех условиях, о которых говорилось выше. Многие товарищи, оправдывая существующую систему, говорят, что, во-первых, никто из зрителей ничего не понимает в записи музыки и звучании оркестра и т. д., ну, а во-вторых, качество звуковоспроизведения в кинотеатрах таково, что даже самая лучшая музыкальная запись прозвучит в кинозале как посредственная. Ни с тем, ни с другим нельзя соглашаться. Мы не имеем права и не должны допускать небрежность и незавершенность в своей работе. Если тридцать лет назад в фильме Г. Александрова «Веселые ребята» наш народ устами пастуха Кости Потехина мог сказать: «Сегодня — пастух, а завтра — музыкант!» — то мы должны заявить, что это завтра давно пришло, и в своей работе мы должны рассчитывать на культурного, всесторонне развитого и бесспорно музыкального зрителя. А ссылка на технику лишена оснований хотя бы потому, что техника совершенствуется быстрыми темпами и в широких масштабах; в современных кинотеатрах установлена прекрасная звуковоспроизводящая аппаратура, способная передавать все звуковые нюансы, записанные на пленку. Вспомним, к примеру, фильм-оперу «Евгений Онегин». Даже в небольших кинотеатрах второго экрана зритель имел возможность оценить блестящую работу звукооператора Г. Эльберта, в немалой мере обеспечившего успех фильму.

Существующая система записи музыки для кинофильмов неудовлетворительна. Об этом говорят композиторы, дирижеры, звукооператоры. Об этом свидетельствует качество звучания самих фильмов.

Несколько слов хочется сказать о творческом взаимоотношении режиссера и композитора, поскольку звукооператор некоторым образом тоже причастен к этому этапу работы.

Пусть режиссеры и композиторы обвинят меня в упрощенном взгляде на вещи, но, право, очень часто композитор лишь приблизительно знает отснятый материал и по сути дела пишет музыку по таким примерно ориентирам, указанным режиссером: «17,5 метра тревожной музыки... 9 метров — веселая тема... 1,5 метра — бравурный марш» (!) и т. д.

Давая такой заказ, режиссер сам еще не вполне представляет, как будет выглядеть его картина в окончательном монтаже. Что же в результате получается? Примерно следующее. У композитора готова партитура всей картины, и переписчики, не смыкая глаз, переписывают ноты для оркестра. Ведь завтра-послезавтра — запись!

А у режиссера, который видел последний раз композитора неделю или две назад, произошли изменения в монтаже картины. Какие-то эпизоды подсократились, какие-то расширились, и композитор узнает об этом по телефону накануне записи; что было вначале, оказалось в конце или где-то в середине. Сейчас бы самое время отложить запись на неделю-другую и еще раз детально продумать музыкальную драматургию фильма, где-то изменить инструментовку, откорректировать партитуру. Но увы! Сроки поджимают! А о такой роскоши, как проверка монтажа картины на зрителях, музыкальная перетонировка отдельных эпизодов, ювелирная отделка монтажа, да и просто нормальная подготовка к записи музыки, к перезаписи, не приходится и мечтать. И вот прямо во время записи композитор и дирижер выбрасывают из музыки энное количество тактов или увеличивают темп исполнения, чтобы двадцатиметровый музыкальный номер сделать пятнадцатиметровым. А если требуется, скажем, увеличить на десять-пятнадцать секунд или более звучание, то

соответственно или повторяется какая-то музыкальная фраза, или же весь номер исполняется в более медленном темпе. А если какой-то эпизод картины, для которого предназначался определенный музыкальный номер, в окончательный монтаж не вошел, то эта музыка после недолгих размышлений подкладывается под другой. В подобном случае музыка является чисто иллюстративным компонентом, она уже не вплетается органически в ткань всего фильма, не является его неотъемлемой частью, не несет драматургической нагрузки.

Но этим дело не ограничивается. Страдает звуковой строй фильма. Благодаря всем этим перестановкам музыкальных номеров, а также искусственному затягиванию или укорачиванию отдельных номеров на перезаписи становится очевидным, что музыка «работает» не в том ключе, какой предполагал вначале режиссер, и теперь он просит звукооператора сделать музыку как можно тише. И вот большой симфонический оркестр в восемьдесят человек едва просачивается через контрольные динамики! Для композитора это удар в сердце. Ведь он-то не рассчитывал на столь тихое воспроизведение! Если бы он знал, что музыка его будет звучать как далекий фон, он, видимо, изменил бы состав оркестра и инструментовал бы иначе, а может быть, и музыку написал бы иную.

Каким прекрасным примером могла бы служить для режиссеров и композиторов творческая дружба и работа таких корифеев, как С. Эйзенштейн и С. Прокофьев, таких выдающихся новаторов кино, как И. Дунаевский и Г. Александров. Но, увы, видимо, не все и не всегда о них вспоминают...

И еще. Для большинства выпускаемых фильмов записывают полный состав большого симфонического оркестра. Стоит подумать, всегда ли это необходимо? Это не только стоит больших денег, но и иногда просто ухудшает качество картины. Практика показывает, что для записи киномузыки достаточен средний или даже малый состав симфонического оркестра. Не всегда, но в большинстве случаев. Не говоря уже об экономии средств. Ах, если бы за счет этой экономии увеличить время для репетиций, необходимых в равной мере и оркестру и звукооператору! Право же, это существенным образом отразится на качестве музыкальной фонограммы.

●

Не совсем правильно было бы во всех звуковых бедах винить режиссера, композитора или оператора. Поговорим о самих звукооператорах. Прежде всего откуда они берутся? Ни один из киновузов не занимается специальной подготовкой звукооператоров, если не считать одного экспериментального курса, который был выпущен Ленинградским институтом киноинженеров в 1958 году. В основном приток звукооператоров осуществляется за счет инженерных звукотехнических работников студии. Причем, считается так: кто дольше «высидел» в инженерах (пять-десять-пятнадцать лет), тот и может идти в звукооператоры. Не здесь ли корень зла? Не потому ли большинство выпускаемых на экраны картин столь стереотипны по использованию звука? Бесспорно, можно назвать не одного талантливого звукооператора, в прошлом инженера, но все-таки думается, что звукооператоров должен готовить ВГИК, так же как режиссеров и операторов. Старый спор, кто же такой звукооператор — технический работник или творческий,— практика давно уже решила. Технические знания звукооператору необходимы — это факт, но в еще большей мере ему необходимо глубокое знание музыки, оркестра, режиссуры и драматургии, истории кино, театра и т. д. Короче говоря, если сам звукооператор не поднимется (в самом широком смысле этого слова) до необходимого профессионального уровня, трудно всерьез говорить о действительно творческом содружестве звукооператора с режиссером, композитором или сценаристом.

Отсутствие этих данных, по-моему, и приводит к тому, что звукооператор картины постепенно отстраняется от записи музыки и от перезаписи, то есть от самых сложных, самых ответственных, но и самых интересных этапов работы. Но это не выход из положения. Звукооператоров нужно готовить специально. И мне кажется, что такая возможность существует.

●

Прошло уже свыше тридцати пяти лет с того дня, как кино заговорило. Отличается ли звуковое оформление современного фильма от фильмов прошлых лет? Да. В техническом отношении (запись и воспроизведение) звуковое кино совершило огромный качественный скачок. Но художественно-эстетическое использование звука в кино отстает от требований современного кинематографа и от тех возможностей, которыми мы располагаем. В каждом фильме есть звук шагов, звонков, хлопанье дверью — словом, есть все шумы, рабски повторяющие содержание экранного действия. Это тоже необходимо. Но нет главного. Нет или почти нет звукоизобразительных решений отдельных эпизодов, характеров, сцен. Режиссеры, не говоря уже о сценаристах, очень редко прибегают к использованию звука как яркого средства художественного выражения. А ведь в 30-х годах, когда звуковое кино переживало свое становление, сколько было в кинематографических кругах горячих схваток и споров о том, каким должен быть звуковой фильм, как использовать звук в фильме! Давно уже утихли споры, но нет и поиска.

В связи с этим вспоминается интересный пример использования звука в фильме, и в частности шумов, предложенный Вс. Пудовкиным и приводимый в книге Ю. Закревского «Звуковой образ в фильме».

На экране заросший травой пустырь. Пришел сюда молодой человек, остановился и задумался. И вдруг, в тишине рождаются индустриальные шумы, сначала очень тихие и простые, потом к ним присоединяются шумы работающих станков, а в них вплетаются все новые и новые шумы, они становятся отчетливее и громче. И вот уже шумит целый завод. А на экране все тот же человек, стоит и думает. Не сказано ни одного слова, а нам ясно, о чем думает этот парень!

Может быть, сейчас такое решение эпизода воспринимается как примитивное, но зато со всей очевидностью выступает творческий подход к возможностям звуковой палитры. Нам, кинематографистам 60-х годов, есть смысл заново взглянуть и переосмыслить проблему звука в кино, обернуться назад и подытожить опыт лучших режиссеров и звукооператоров.

Необходимо, чтобы критики и киноведы в своих статьях не ограничивались разбором мастерства и творческих позиций режиссера и оператора, а наряду с этим разбирали бы и работу звукооператора. Пора прекратить смотреть на звукооператора как на техника, который «крутит ручки на пульте» и следит лишь за тем, чтобы не скрипели полы в декорации, да стрелка индикатора уровней не залетала бы за сто процентов!

Звуковой кинематограф воспитал таких блестящих звукооператоров, как лауреат Государственной премии, заслуженный деятель искусств А. Шаргородский, лауреат Государственной премии В. Попов, С. Минервин, Б. Вольский и другие. Много творческих побед, особенно в музыкальных фильмах, одержали звукооператоры Е. Кашкевич, В. Зорин. Полна неутомимых поисков и смелых экспериментов каждая новая работа Л. Трахтенберга, Я. Харона. А как тонко и с какой жизненной правдой передает звуковую палитру картин природы звукооператор Д. Флянгольц!

Каждый из них — это яркая творческая индивидуальность с особым, только ему присущим почерком. Но даже кое-кто и из этих мастеров в последнее время мало делает открытий в своих работах.

Сценарист, режиссер и композитор должны больше знать о существе работы звукооператора, смелее искать и вскрывать возможности использования звука в кино, активнее привлекать звукооператора к работе не только в съемочный период, но и в подготовительный, а иногда и в процессе написания режиссерского сценария. Профессия звукооператора несомненно творческая!



ПОЗДРАВЛЯЕМ!

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ И РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» РАДЫ ПРИВЕТСТВОВАТЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНОГО ХУДОЖНИКА КНИГИ, НАШЕГО ЛЮБИМОГО СОТРУДНИКА С. Б. ТЕЛИНГАТЕРА В СВЯЗИ С ЕГО 60-ЛЕТИЕМ.

Дружеский шарж
Кукрыниксов

И. ВАЙСФЕЛЬД

«Киноправда» и просто правда

«Киноправда» — вот слово, которое не сходит со страниц кинематографических журналов Запада, вот лозунг, который последнее время стал особенно популярным среди зарубежных мастеров кино. К нему присоединяются и те, кто прямо и открыто заявляет о своей антибуржуазности, о своем стремлении создать новую революционную кинематографию, и многие из тех, кто объявляет себя стоящими вне политики, вне борьбы стилей, художественных направлений и взглядов на жизнь.

Французская «новая волна», которая включала самых разнообразных художников — от действительно ищущих обновления жизни и искусства до благонамеренных и благочестивых сторонников банально-доходного буржуазного кинематографа; новое американское кино, объединившее молодежь, которая пыталась рассказать правду о пороках американского образа жизни; английское «свободное кино» и другие — все они говорили о «киноправде».

Характерен в связи с этим возросший интерес к Дзиге Вертову, к его кинематографическому наследию.

Американский журнал «Филм калчер» поместил в одном из своих последних номеров большую подборку, посвященную Дзиге Вертову, опубликовав его дневники из архива, размышления о его творчестве. Там же напечатана малоизвестная фотография Вертова, присланная по просьбе редакции вдовой режиссера Е. М. Свиловой. Режиссер был схвачен объективом в момент, когда высоко подпрыгнул над землей. Весь собранный, с веселым огоньком в глазах, он сам как бы являлся воплощением непосредственности, живости, человеческого темперамента, веселого озорства. Шутливая фотография исполнена смысла: художник даже видом своим восстает против академической многозначительности и скучной степенности в творчестве.

Нередко художники, обращавшиеся к самой действительности под лозунгом «киноправды», создавали антикапиталистические произведения, убеждавшие своей искренностью. В таком, например, фильме, как «400 ударов» Трюффо, ощущался трагизм судьбы рядовой семьи, испытавшей на себе действие буржуазной нравственности и буржуазных представлений о человеке.

Что же собой представляет «киноправда»?

●

Обратимся сначала к первоисточнику — Дзиге Вертову. Для него съемка «жизни врасплох», острота зрения «киноглаза», стремление обнажить скрытые токи жизни были выражением его необычайной страстности, глубокой веры в человека, жажды показать новое, социалистическое и способствовать всемерно росту, утверждению этого нового в самой жизни.

Равнодушие и киноправда несовместимы; точность документа, достоверность факта и величайшая страстность в его оценке — вот тот синтез, который отличает творчество и размышления Дзиги Вертова. Для него, для советского художника, творчество — это борьба, действие, убежденность. Вот что Вертов писал в неоконченной книге «Киноки. Переворот»:

«Что такое киноглаз? Это прежде всего стремление лучше увидеть, стремление разъяснить убегающее видимое при помощи киноаппарата, стремление углубиться в жизнь

Статья написана автором на основе его выступления на симпозиуме «О реакционных концепциях современной буржуазной эстетики кино».

до такой степени, чтобы понятие «интимное» перестало существовать».

Автор оперирует словами: «увидеть», «углубиться», «разъяснить»; они выражают активность его мысли, устремленность навстречу нерешенным проблемам.

Дальше Вертов пишет: «Киноглаз» — это боевой клич киноков — людей, жаждущих увидеть и подготавливающих зрение масс».

Художник наблюдает, сопоставляет факты объективной действительности, анализирует их сущность, выявляет то, что ему дорого. В отборе, оценке, в принципах монтажа, в ракурсах воплощается его поэтический взгляд, его жажда действия, его желание передавать и подготавливать «зрение масс».

Увы, у иных наших западных коллег, искренне преклоняющихся перед Вертовым и убежденных, что они как бы продолжают его начинания, существует иное представление о художнике и о действительности.

Прежде всего сама действительность из-за ее изменчивости, из-за постоянного движения объявляется условной, как бы несуществующей и непостижимой.

Зигфрид Кракауэр в своем фундаментальном труде «Природа фильма» пишет: «Произведения Пруста оставляют нас в убеждении, что человека как целого не существует и что невозможно познать человека, потому что он изменяется в то время, как мы пытаемся прояснить наше первоначальное впечатление о нем» (стр. 298).

Кракауэр приводит высказывание Ауэрбах о том, что новым романам присуща субъективность, неопределенность смысла: «неинтерпретируемая символика». Приведя эти слова Ауэрбах, Кракауэр замечает от себя: «Это же может быть сказано о фильмах Феллини».

Такие произведения современной литературы и искусства создают впечатление у читателя и зрителя, что «мира как целого не существует; скорее он состоит из отдельных клочков, случайных событий» (стр. 297).

Итак, не существует объективных ценностей и объективных критериев оценки их; как видим, проблемы, возникающие перед современным человеком, о которых пишут эти западные теоретики, ввергают их в состояние полного отчаяния.

Мишель Мениль в «Эспри» в статье под многозначительным заголовком «В поисках значения» пишет, отчаявшись, по-видимому, во всем:

«Мы не в состоянии измерить реальность... стать хозяевами реального, овладеть им, дав ему название...» Новое французское кино, как и новый роман, по мнению автора, «приобщают нас к этому головокружению, к этой тоске».

Порыв, страсть, жизнелюбие, оптимизм на одном полюсе, отчаяние, бессилие, тоска — на другом, объединяются, оказывается, одним понятием, не терпящим никаких компромиссов, понятием «киноправды»!

Мне могут сказать, что отвлеченные заявления того или иного журналиста или даже крупного исследователя не могут служить основанием для столь обязывающих обобщений, но такое возражение было бы неосновательным. Во-первых, подобных высказываний десятки и сотни, они-то не являются «клочками» случайных настроений. Выступления защитников безысходности в искусстве и жизни не отличаются «зыбкостью и неопределенностью смысла», в них нет и тени «неинтерпретируемой символики», нет изящных недоговоренностей. Это позиция, которая последовательно в течение многих лет защищается с той же энергией в научных трудах, как и в случайных интервью с репортерами.

Но на мгновение станем на позицию нашего воображаемого оппонента, утверждающего, что не надо принимать во внимание весь этот поток разнообразных оценок, прогнозов, претенциозных деклараций, на мгновение отвлечемся от критической литературы и журналистики и обратим свой взгляд только на киноискусство, только на экраны мира. Разве нет в них проповеди безысходности, «головокружения» и «тоски», о которых пишет Мишель Мениль! Разве таланты многих режиссеров и сценаристов не подчиняются этой тенденции пессимизма! Разве не бывает так, что в одном произведении художника сосуществует и честный протест против несправедливости капиталистического мира, и достоверные факты, и самая низкопробная бульварщина, пытающаяся убедить нас в ничтожности человека!

Бесспорное и очевидное тому подтверждение — американская картина «Гневное око». В ней есть убедительные, достоверные, талантливо решенные эпизоды из современной жизни США. Но в финальной части картины, следуя фрейдистским домыслам, создатели фильма вводят сцены, лишенные всякой достоверности и тени таланта.

Мне кажется примитивным представление о том, что книга или тем более журнальная статья может непосредственно определить художественный облик произведения. Связи между эстетикой и искусством, между кинотеорией и кинопрактикой и более сложны и более глубоки. Но финал «Гневного ока» представляется мне грубой и примитивной иллюстрацией к высказываниям неофрейдистского толка.

«Гневное око» не единственный пример кричащего противоречия в творчестве зарубежных художников, даже тех, кто пытается честно осмыслить свой долг перед зрителем.

Иногда видимая достоверность представляет собой лишь некий эстетический прием. Так, итальянская картина «Грязный мир» содержит много чрезвычайно интересных съемок. Автор сопоставляет кадры, изображающие первобытного человека (снятые в тех местах, где на нашей планете сохранился еще такой быт), с кадрами из жизни современного человека. Каждая съемка, взятая в отдельности, выглядит достоверной. Но «угол зрения» автора взрывает правду изнутри. Нас стремятся убедить в том, что люди ничтожны, ими руководят животные инстинкты. Автор фильма клевещет на человечество. В одном эпизоде фильма «Грязный мир», когда режиссер покидает предвзятую тенденциозную позицию, он начинает говорить правду. Я имею в виду съемки на атоле Бикини, где производились испытания американской атомной бомбы. На экране мы видим, к каким чудовищным нарушениям естественных связей приводят эти эксперименты, как уничтожается на земле Жизнь. Птицы ведут существование кротов: они зарываются в землю. Рыбы прыгают на деревья: инстинкт самосохранения влечет их подальше от воды. Черепаха потеряла чувство ориентации: она движется не к воде, а в глубь каменистого острова и гибнет от жажды.

Узость кругозора, бесплодность стандартного мышления предстают в «Грязном мире» с такой поразительной отчетливостью, с хрестоматийной наглядностью именно потому, что режиссер в отдельных моментах порывает с беспринципностью коммерческого «реализма» и наблюдает мир, как киножурналист, который увидел грозящую нашей планете опасность и потрясен этим.

Только разрыв с предрассудками, широко насаждаемыми буржуазной философией и киноэстетикой, может поставить художника один на один с жизнью, с ее действительными вопросами, с действительными потребностями современного человека.

Мишель Мордор в журнале «Синема», говоря о «киноправде», верно заметил:

«Можно извратить мнение зрителя в этом кино так же, как это можно сделать в другом, но здесь можно даже больше извратить это мнение в том смысле, что извращению придают характер свободы... Можно прийти к крайне реакционным результатам, сохраняя при этом иллюзию прогрессивных намерений».

Итак, тенденция к киноправде в современном зарубежном кино порождает противоречивые явления: с одной стороны, подлинную правду, с другой — «киношную».

Поиски действительной правды вызывают к жизни новые кинематографические формы, устойчивые и неустойчивые. Нельзя с высокомерием всезнаек осуждать эти поиски только потому, что не так создавали картины Эйзенштейн, Дзаваттини или Вайда. На наших глазах возникают новые типы кинопроизведений: фильмы-романы, фильмы-обозрения, фильмы-интервью.

Вертовский прием съемки подлинной жизни, обогащенный современными традициями кино, находит все более широкое распространение в разных странах, и не только в социалистических. Режиссер Жан Руш пишет во французском журнале «Имаж э сон» как участник дискуссии на тему «Киноправда и реализм»:

«Если мы с Эдгаром Мореном поместили «Хронику одного лета» под рубрикой «Киноправда», то мы это сделали в качестве дани одному из самых фантастических предшественников кино — Дзиге Вертову. Мы считали свою работу, разъезжая со своей камерой-глазом и микрофоном-ухом, как нечто такое, что он бы сам хотел сделать, ибо сей Жюль Верн кинематографа изобрел методы киносъемки, которые не могли быть претворены на практике в его время». (Заметим в скобках, что Вертов, несмотря на технические затруднения, претворял на практике свои методы!)

Однако участники дискуссии, организованной журналом «Имаж э сон», отдавая должное Вертову, не вполне осознали сущность сделанного им открытия в области документального кино. Иным из них казалось, что Вертов мечтал о механической записи реальности, а не о ее осмысленном исследо-

вании, что авторское вмешательство, определенность концепции — это от лукавого.

Ф. Шевассю, например, говорил, обращаясь к Рушу:

«Можно различать две концепции реализма. Одну можно назвать синтетической, то есть тенденцию режиссера, который, думая, что он знает правду, составляет ее из фиктивных элементов (съемка по задуманному плану и с определенной целью, независимо от направленности плана и цели, именовалась на этой дискуссии «фиктивной» или «лживой». — *И. В.*), другую — аналитической, которая мне представляется вашей и заключается в механической записи реальности с тем, чтобы при монтаже сделать выбор среди элементов правды...»

Подобные противопоставления синтеза и анализа, на мой взгляд, искусственны. Порой они мешают художнику передать на экране самый высокий смысл, поэтическую идею изображения. В той же «Хронике одного лета» Руша есть замечательные, искренние, убеждающие интервью — скажем, трагический рассказ женщины о своей скорбной судьбе. Но фильму этому все же не хватает того, что Лев Толстой называл единством нравственного отношения к жизни.

Своеобразное невмешательство режиссера в процессе съемок делает поведение снимаемого героя-неактера более свободным, искренним. И это хорошо! Но невмешательство немыслимо, когда речь идет о философии картины, ее нравственном назначении.

Видимо, для Руша не так уже все безмятежно ясно, как для его восторженного поклонника, цитированного выше Ф. Шевассю. Многие проблемы творчества в кино его тревожат. Руш задумывается, например, над фильмами Эйзенштейна. Руша не убеждают измышления неких журналистов, которые считают, будто в незаконченном фильме Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!» кадры недостоверны, «лживы», только потому, что сняты не хроникально, а воссозданы на съемочной площадке.

Руш пишет по этому поводу:

«Реконструкция может быть чем-то реалистическим. Возьмем для примера «Да здравствует Мексика!» Эйзенштейна. Для нас, этнологов, это потрясающий пример. Такие фильмы считают лживыми. Но Эйзенштейн силой своего большого таланта сумел с помощью лживых элементов, которые он воссоздал, создать о Мексике фреску, которую все мексиканцы считают самой правдивой».

Еще одна характерная подробность дискуссии. Один из ее участников — Жан Луи Шерэ — сказал:

— Для меня единственная киноправда — это камера, которая спрятана в большом магазине и наблюдает за ворами.

На это Руш резко ответил:

— Да, но такой кинематограф не представляет никакого интереса.

Не представляет, по-видимому, потому, что истинный художник — это не сыщик и не коллекционер фактов, но мыслитель, борец, если угодно, исследователь.

Ко всем серьезным поискам истинности, глубины нужно относиться, как мне кажется, не только с терпимостью, но и с огромной благожелательностью, с пониманием неизбежности и необходимости перемен в языке, композиции фильма, вызванных познанием художником самой действительности.

А вот в отношении «киноправды», лишь имитирующей действительность или, того хуже, искажающей ее, «киноправды», которая представляет собой лишь иллюстрацию к идеалистическим поучениям, к киноэстетике пессимизма, мы должны относиться с непримиримостью и нетерпимостью.

Нетерпимость к пошлости и буржуазности наш кинематограф воспринял от Толстого, Чехова, Горького. Она органически присуща каждому большому художнику, верному действительности: Эйзенштейну и Чаплину, Вертову и Дзаваттини, десяткам и сотням мастеров кино на всех континентах.

В процессе спора, борьбы кинематограф должен совершенствовать свое оружие, если надо — ломать технологические каноны, чтобы передавать на экране внутренний смысл событий, поведение, труд человека.

Йорис Ивенс рассказывал однажды о том, как он вместе с кубинскими кинематографистами снимал переселение рыбаков в новые дома. Он советовал своим молодым друзьям, снимая, чувствовать себя рыбаком, снимать, так сказать, изнутри, создавая контакты между героями и зрителями, находить новые творческие решения.

Ежедневно на всех континентах тысячи кинокамер, включенных энтузиастами, создают на целлулоиде достоверную летопись революционного преображения планеты.

Они передают правду — земную, человеческую, народную, которая сильно, очень сильно, отличается от «киношной».

ВЫСОКОЕ НАПРЯЖЕНИЕ

Искусство художника в кинематографе становится неотделимым от творчества режиссера и оператора. Его вúдение мира, его ощущение образного строя фильма оказывает все большее и большее влияние на режиссерское и операторское решение.

Одним из художников, наиболее активно воздействующих на художественное решение фильма, является Борис Константинович Немечек, выставка работ которого была организована в этом году Московским союзом художников.

Немечек предстал на ней зрелым мастером, нашедшим свою генеральную тему, воплощению которой он посвятил много лет упорного, целеустремленного творческого труда.

Совместно с художником Л. А. Шенгелия он выступает в фильме «Тарас Шевченко», за что удостаивается Государственной премии. Затем он успешно решает изобразительные задачи в фильмах «Костер бессмертия» (о Джордано Бруно), «Под золотым орлом» по Ярославу Галану и в ряде других. Параллельно с работой в кино Немечек выступает как театральный художник, создав оформление к пяти спектаклям театра имени Франко, а также как график и книжный иллюстратор.

В настоящем творческом единомыслии художников друзей и сверстников протекает работа Григория Чухрая и Бориса Немечека над «Балладой о солдате». Изобразительному решению фильма уделено на выставке большое внимание.

Глядя сегодня на эскизы и раскадровки к этому фильму, вновь попадаешь в мир его образов, ощущаешь все своеобразие его лирической интонации.

Вот раскадровка первых незабываемых кадров фильма, когда глазами насмерть перепуганного парнишки Алеши Скворцова зритель воспринимает весь мир перевертывающимся вместе с немецким танком. Этот образ как клинок врезается в сознание.

Немечеку свойственно открывать зрителю мир фильма через восприятие его главных героев, через их эмоциональную природу. Так мыслилась ему вся красочная цветовая структура фильма «Чистое небо» (к сожалению, на экране цветовая партитура оказалась скомканной). Все лирические любовные сцены Саши и Алексея решались им в тесном содружестве с оператором С. Полуяновым в синих, сине-зеленых и голубых тонах. Такова колористическая гамма сцены встречи обоих героев в бомбоубежище при свете синих ламп; так же решены лестница вмерзшего в лед парохода, сине-серый сумрак комнаты. Художник добивался здесь общей цветовой гаммы не только в декорациях, но и в костюмах.

В отличие от любовно-лирической темы фильма, его трагедийная линия подчеркивалась кроваво-красным колоритом. Таков превосходный эскиз траурного митинга на аэродроме (эта сцена не вошла в картину), смысловым и эмоциональным центром которого является портрет Алексея в черно-красной траурной раме над склонившимися серыми фигурами однополчан. О том же трагедийном накале говорит эскиз сцены у кинотеатра, с мрачно-пламенным военным камуфляжем фасада и трагически изломанными черными сучьями деревьев. Огромное алое полотнище с ленинским профилем, развернутое в стремительном движении над мирным светом зеленых ламп читального зала,— таков эскиз, названный художником «22 июня 1941 года». Трудные военные будни решались в глухой серой гамме, а предвоенные эпизоды— новогодняя ночь, воспоминания Саши — как нечто ослепительно белое. Для творчества Немечека этот интересный замысел цветовой партитуры фильма представляется очень характерным.

Об умении художника проникнуть во внутренний мир героев свидетельствуют прекрасные рисунки к фильму «49 дней». Главное место в них уделено страшной и слепой силе океана, во власти которого оказались четверо отважных советских солдат.

Отбирая работы для выставки, Немечек отнесся к себе, как самое придирчивое жюри. Он выставил всего немногим более пятидесяти набросков, эскизов, картин и этюдов. Но все отобранное оказалось удивительно цельным и последовательным. Во всех своих военных сюжетах художник неизменно утвер-

ждает тему мира. Так, скажем, черные крестовины противотанковых ежей на улицах зимней Москвы 1941 года находятся в таком нестерпимом противоречии с эпическим спокойствием широких заснеженных ступеней Ленинской библиотеки, этого символа разума и мира, что страшные приметы лихой годины как бы перечеркивают сами себя. Это выражено и в самой композиции эскиза, к которой хочется применить эйзенштейновский эпитет «беспощадная», и в чередовании черных и белых пятен, и во всем ритмическом построении вещи.

Творчеству Немечека чуждо пассивное созерцание и протокольная описательность. В каждом его кадре ощущается обостренное чувство драматургии и вырастающие из него острая конфликтность и динамичность композиции. Художник не доверяет мимолетному впечатлению, он стремится к глубокому, всестороннему осмыслению действительности. Его творчество проникнуто пафосом обличения темных сил войны, смертельной ненавистью к фашизму, и не менее страстно выражает он свою активную любовь к сильным, мужественным, стойким советским людям.

Изобразительному языку Немечека присущи энергичность, резкость и даже некоторая жесткость линии, сознательное цветовое самоограничение, четкость и строгость композиционного построения, логическая завершенность каждого мотива. Он отсекает лишние детали, уверенно выхватывает наиболее острое и выразительное, безжалостно отбрасывая мелкое и второстепенное.

В своем большом живописном полотне, названном «Это не должно повториться», художник изобразил скрюченную от страха девочку на голой железной кровати. В ее беспомощной фигурке, в ее расширенных от ужаса черных глазах мы видим судьбы миллионов ребят, чье детство было жестоко исковеркано войной.

В этой картине, как и во всех работах Немечека, все продумано и строго организовано. Обнаженный железный край кровати, жестко разрезающий по диагонали нижнюю часть изображения, кричит о холодной бесприютности жилья, о ворвавшемся сюда скрежете и лязге металла. Высокое окно, занимающее большую часть плоскости полотна, занавешено порванной бумажной шторой светомаскировки, через которую в сумрак комнаты проникает жуткий и ослепительный свет бомбежки. Штора не доходит до подоконника, оставляя незакрытой нижнюю часть окна, где левое стекло перекрещено синим бумажным крестом, а правая рама забита фанерой от старого ящика с сохранившейся на ней красной надписью.

Вот, собственно, то немногое, что мы видим, но каждый элемент картины — обличенье. Цвет обретает здесь трагическую густоту красновато-фиолетовых и серых тонов и целиком подчинен намеренной резкости распределения света и тени. Сами пропорции вытянутого вверх холста, организация пространства, лаконичная, четкая композиция — все безошибочно точно «работает» на выражение идейной сущности произведения.

Примечательно, что художник кино, повседневно связанный с производством, работает — и весьма успешно — как станковый живописец. При этом его живописные работы не случайная дань холсту и кисти, не академические экзерсисы, а закономерное развитие тематических и жанровых поисков в киноискусстве. Так, замысел другой крупной живописной работы Немечека «Высокое напряжение» возник во время съемок «Баллады о солдате» под Владимиром, где художник оказался свидетелем строительства грандиозной электромагистрали.

Это произведение наполнено пафосом неудержимого устремления вперед. Оно ощущается и в динамичном ракурсе размашисто шагающих стальных опор, и в неуклюжей, напоминающей танк тяжелой громаде трехтонного грузовика, с мелькнувшим на ветру белым платочком на женской голове, и в непомерно вытянутом в длину красном автобусе. В картине нет человека, но все в ней поэтизирует героический трудовой подвиг советских людей. Все далось в упорном, трудном бою с природой, в высоком напряжении всех сил человека, тянувшего стальную тетиву на десятки тысяч километров.

Победа дается человеку нелегко, но она непременно приходит к тому, кто верит в нее, кого не страшат битвы на пути к ней, — об этом рассказала нам выставка художника Бориса Константиновича Немечека.

О. Айзенштат

Е. ЗАГДАНСКИЙ

В поисках новых решений

К спорам о научно-популярных фильмах

Бурное развитие научно-популярного кино в последнее время выдвинуло ряд сложных проблем, от решения которых зависят дальнейшие успехи этого важного вида киноискусства.

Много достойных внимания вопросов подняли в своих статьях, опубликованных в журнале «Искусство кино», М. Арлазоров, Д. Яшин, Э. Двинский, И. Васильков, В. Ждан. Важнейшей проблемой в общем развитии научной кинематографии, как мне кажется, является обсуждение дальнейших путей развития драматургии научного кино.

Среди многих причин, заставивших кинодраматургов, режиссеров и операторов научного кино придирчиво пересматривать весь арсенал выразительных средств, есть одна, которая, как мне кажется, является решающей.

Общеизвестно, что фильм — это своеобразный диалог авторов картины со зрителем. Зрительный зал наполнен людьми разных профессий, имеющими разный жизненный опыт, различный общеобразовательный уровень, различные художественные вкусы и т. д.

Несмотря на эти бесконечные «различия», нетрудно также учесть то многое, что объединяет зрителей. Так, например, наша страна первая в мире по числу людей с высшим образованием, по числу учащихся, по количеству библиотек и т. д. и т. п. Культурный уровень советского человека поистине самый высокий в мире.

В период малокартинья на экраны страны выходили считанные фильмы, да и телевидение в то время делало только свои первые шаги.

А теперь — какой поток фильмов проходит перед зрителями!

В 1962 году было выпущено на экраны около 250 художественных (советских и зарубежных) фильмов, около двухсот научно-популярных и документальных фильмов.

Прибавьте к этому киножурналы, фильмы, созданные на телестудиях, затем обычные телевизионные передачи, любительские фильмы и т. д. и т. д.

Этот мощный поток не мог не повлиять на вкусы и требования наших зрителей. В самом деле, одно дело видеть в год пятнадцать-двадцать фильмов, другое — чуть ли не ежедневно смотреть новую картину. Зритель не мог не измениться.

В чем эти изменения?

Прежде всего, мне кажется, зритель запомнил все ремесленные приемы и стал почти безошибочно отмечать штампы в работе режиссера и даже оператора.

Больше того, накопив значительный опыт, зрители стали незаметно для себя разгадывать многие приемы драматургии научно-популярного фильма. А ведь искусство драматурга — это в значительной степени искусство организации ожидания. Появилась настоятельная необходимость поиска новых путей в драматургии научно-популярного кино.

Но самое главное обстоятельство, побуждавшее творческих работников к новым поискам, заключается в том, что задачи научного кино с каждым годом становятся все более сложными, все более ответственными. Теперь фильмы, несущие народу знания, должны пропагандировать новейшие достижения науки и передового опыта и тем самым вносить свой вклад в создание ма-

териально-технической базы коммунизма. Научные фильмы обязаны содействовать формированию материалистического мировоззрения, призваны активно помогать формированию коммунистических взаимоотношений, воспитанию нового человека...

Необыкновенно усложнился и мир науки — отсюда и необходимость взволнованно и интересно рассказывать зрителю о тайнах космоса, об удивительном мире нуклеиновых кислот, о кибернетике и бионике, теории информации и элементарных частицах атомного ядра и т. д. и т. п.

Слова Н. С. Хрущева о том, что дела в области кино обстоят далеко не так благополучно, как представляют себе многие киноработники, целиком относятся и к научно-популярному кинематографу. «Большое беспокойство вызывает то обстоятельство,— говорил Н. С. Хрущев,— что в кинотеатрах демонстрируется множество весьма посредственных кинокартин, убогих по содержанию и немощных по форме, которые раздражают или повергают зрителей в состояние сонливости, скуки и тоски».

Назрела необходимость пересмотреть арсенал выразительных средств научного кино, усилить поиск новых форм, которые бы соответствовали новому содержанию и обеспечивали резкое повышение качества наших картин.

ТЕОРИЯ ИНФОРМАЦИИ И ЗРИТЕЛЬ

Изучение изменения восприятия фильмов зрителями можно проводить во многих направлениях, но самой заманчивой кажется возможность подойти к этой проблеме с позиции точных наук.

Наукой установлено, что любые получаемые нами извне сведения можно измерить специальной единицей — битом информации. Множеством экспериментов доказано, что мозг человека может усваивать до 50 битов информации в секунду.

Физик В. Клименко высказал интересную мысль о том, что наш мозг в процессе эволюции, будучи вынужденным осваивать все больше и больше битов информации, стал вырабатывать наиболее целесообразные формы мышления. Объезьяно-человек, запоминавший лишь отдельные признаки предметов, вынужден был помнить о каждом предмете все: как специфическое для этого предмета, так и общее для всех однотипных предметов. Борьба за существование требовала все более широкого освоения мира, и человек был поставлен перед необходимостью осваивать все новые потоки информации. Мозг наших далеких предков вынужден был совершенствовать формы мышления. Рядом с единичными и конкретными понятиями возникали понятия собирательные, общие, абстрактные...

Вместо того чтобы держать в памяти все признаки каждого куста или дерева, человек стал ограничиваться теперь лишь тем, что хранит в памяти понятия «лес», «кусты», «птицы», «звери» и т. д. и т. п.

Итак, от наглядных и конкретных предметов или явлений, воздействовавших на органы чувств, мышление человека, борясь с лавиной информации, делает качественный скачок — создаются обобщенные понятия. Они уже лишены конкретно-чувственной формы, но являются несравненно более емкими вместилищами информации.

Но неужели человеческая мысль, совершив скачок, развивала и совершенствовала только эти две формы мышления? Нам кажется, что еще одной ступенью в развитии форм мышления могла быть синтетическая форма, вмещающая в конкретно-чувственной форме единичное с результатами познания общего, отвлеченного. Именно такой является форма художественного образа. Из сказанного выше напрашивается вывод: художественный образ является наиболее емкой формой хранения информации. Опыты, как известно, показали, что одна буква поэтической речи (то есть речи, насыщенной художественными образами) несет информацию, равную полутора битам, одна буква обычной разговорной речи — один бит, а одна буква деловой прозы — 0,6 бита информации.

Возникает мысль о том, что использование художественных образов не только повышает эстетическую ценность научного фильма, но и является весьма действенным средством повышения познавательного уровня фильма.

Однако главный вывод, который хочется сделать, заключается в том, что мышление художественными образами является неотъемлемой способностью нашего мозга и, если мы хотим приблизить наши фильмы к зрителям, мы должны учитывать, что для мыш-

ления человека характерен не только логический, но и художественный образный строй.

Есть еще одно немаловажное обстоятельство, дающее преимущество художественно-образному строю фильма. Информационное или дидактическое изложение познавательного материала предполагает в большинстве случаев пассивное состояние зрителей, авторская мысль может дойти до зрителя и тут же оказаться забытой. Художественный образ, как известно, двузначен. Сопоставляя в одном кадре или в системе монтажа два или несколько предметов или явлений или же опираясь на ассоциации зрителей, авторы фильма заставляют зрителя непроизвольно сделать самому вывод, мышление зрителя поставлено в условия, которые выводят его из пассивного созерцательного состояния.

Может быть, именно эти причины заставляют мастеров научного кино все чаще прибегать к художественно-образной системе построения фильмов.

Теория информации утверждает также, что ценность информации определяется в основном «степенью неожиданности сигнала». По всей вероятности, из этого правила следует, что, если мы видим на экране эпизод, смысл которого подобен известному изречению: «Волга впадает в Каспийское море»,— мы пропустим его мимо своего сознания, так как он не несет в себе новой для нас информации.

Из сказанного, пожалуй, можно сделать еще один вывод: неоднократно использованные приемы, относятся ли они к сюжету или диалогу научного фильма, не могут нести в себе большое количество информации, следовательно, любой авторский или режиссерский штамп наносит непоправимый урон содержанию научного фильма.

Конечно, попытки автора этих строк найти опору в точных науках, увы, вряд ли безупречны, но в наш век просто немыслимо определить, в каком направлении должна совершенствоваться драматургия научного кино, без учета достижений человеческой мысли в области точных наук.

Не имея возможности заглянуть с математических высот в далекую перспективу научного кино, мне кажется целесообразным поделиться некоторыми размышлениями, основанными на опыте, накопленном за последнее время творческим коллективом Киевской студии научно-популярных фильмов.

ОСОЗНАННАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ ОТКРЫТИЯ

Драматургия научного фильма не развивается изолированно от драматургии художественного или документального кино. Она испытывает на себе влияние драматургии театра, влияние телевизионных передач, влияние течений в художественной литературе и т. д.

Взаимное обогащение различных видов и жанров искусства стало уже общепризнанным фактом.

Естественно, что наибольшее влияние на драматургию научного фильма оказывает драматургия художественного кино.

Научное кино проделало в последние годы немалый путь. Вместо традиционной кинолекции, вместо хронологического или тематического развития материала все чаще стали осуществляться попытки драматического решения задач фильма; вместо материала, изложенного информационно, все больше появляется эпизодов и фильмов, решенных художественно-образными средствами.

Наряду с научно-популярным начал завоевывать внимание зрителей научно-художественный фильм. Развивая этот жанр, берущий начало с фильма А. Згуриди «Лесная быль», авторы этих картин широко используют все выразительные средства игрового кино, заставив их служить делу популяризации научных знаний. Только на Киевской студии научно-популярных фильмов за последнее время были созданы «Мое отречение», «Думы Кобзаря», «Они должны слышать», «Нашему тренеру», «Оптимистические этюды». Нет никакой необходимости противопоставлять научно-популярный фильм научно-художественному. Следует просто учитывать, что научные картины можно решать по-разному. Если цель фильма требует изложения большого количества научного материала, то авторы должны решать тему в ключе научно-популярного фильма; если же цель картины заключается в том, чтобы небольшую, но очень важную научную информацию подать особенно ярко и взволнованно, то в этом случае следует избрать форму научно-художественного фильма.

Наряду с определенными успехами в научном кино давали себя знать и серьезные затруднения. Открытие, сделанное режиссером Н. Грачевым в фильме «Они видят вновь», настолько энергично эксплуати-

ровалось, что превратилось, наконец, в штамп. Множество научных фильмов строится теперь примерно по следующей схеме: в начале авторы в меру своих сил и возможностей знакомят зрителя с проблемой, которой посвящен фильм. Затем, следуя за мыслью ученого или новатора производства, зритель как бы попадает в творческую лабораторию героев фильма, чтобы преодолеть вместе с ним три или четыре ступени, ведущие к открытию. Затем наступает кульминация, когда зритель вместе с героем находит решение проблемы, и, наконец, концовка, которая рассказывает о перспективах открытия.

Подобного рода построение фильма заманчиво, но если по данной схеме выпущены многие десятки картин, то это не может не привести к плачевным результатам. Зритель, усвоив эти композиционные приемы, начинает легко разгадывать замыслы автора и режиссера, и ему попросту становится скучно.

Таким образом, возросшая культура зрителей, с одной стороны, и диалектика развития жанра — с другой, властно потребовали необходимости дальнейшего развития драматургии научного кино.

Развивая лучшие традиции драматургии научного кино, авторы многих фильмов неоднократно предпринимали попытки заострить сюжетную ситуацию, усилить эмоциональность и образность завязки, ввести дополнительную кульминацию, неожиданные повороты в развитии действия. Все эти приемы улучшали, конечно, картину, однако они не могли обеспечить резкий качественный скачок, дать принципиально новый подход к решению задач научного кино.

Попытки построить сценарий на откровенно остром сюжете, подобно, скажем, детективу, чаще всего не удавались. Может быть, главной причиной этому является несоответствие научного содержания подобной форме.

Нужно было наряду с использованием традиционных приемов разработать новые пути, которые бы дали возможность обогатить драматургию научного кино, открыть в ней новые, еще не использованные возможности. Ясное понимание задач привело к смелым попыткам решить назревшую проблему.

Прежде всего возник вопрос: почему в научном кино, как правило, действие развивается только по одной сюжетной линии? До определенного времени локализация развития действия в фильме считалась безусловным достоинством. Но не обкрадываем ли мы сами себя? Нельзя ли сделать попытку отразить сложнейшие диалектические взаимосвязи в природе или в науке и организовать материал по двум или трем сюжетным линиям?

Известно, что в фильме «За жизнь обреченных» сценарист В. Мордвинова и режиссер Д. Яшин использовали три сюжетные линии. Стремление отразить грандиозные успехи нашей медицины заставило авторов показать в фильме работы трех наиболее известных хирургов: А. Н. Бакулева, А. А. Вишневского и П. А. Куприянова. Правда, это удалось сделать в полнометражном фильме. А можно ли этот прием использовать в короткометражном фильме?

Столкнувшись с задачей, требовавшей отобразить жизненные явления в их сложных взаимосвязях, журналист А. Полынский и режиссер М. Винярский в фильме «Плечо друга» повели рассказ по двум переплетающимся сюжетным линиям. Это дало возможность шире и полнокровнее показать дела двух прославленных председателей колхозов, явившихся инициаторами коммунистической взаимопомощи на селе.

В одночастевом фильме «Будем жить долго» сценарист А. Шевко и режиссер Е. Уваев, использовав прием контраста, на примерах двух героев картины раскрыли основной познавательный материал фильма.

Две параллельные и одна как бы диссонирующая сюжетные линии характерны для фильма режиссера С. Шульмана «Оптимистические этюды». Зритель вначале знакомится с тремя героями фильма. У одного из них тяжелое ранение ноги, у второго гипертоническая болезнь, у девушки, ведущей третью линию, болезнь сердца. Первые два героя фильма не хотят сдаваться тяжелому недугу и начинают заниматься лечебной гимнастикой. Состояние их здоровья постепенно улучшается. По третьей диссонирующей сюжетной линии развивается тема пассивного, безвольного человека, утратившего веру в свое выздоровление. Занятие спортом помогло героям фильма стать здоровыми людьми, более того, мы узнаем, что один из них стал чемпионом Европы в барьерном беге, другой — чемпионом мира по спортивной ходьбе. В концовке фильма зритель уви-

дел девушку с больным сердцем, занимающуюся лечебной гимнастикой.

Этот прием помог донести до зрителей мысль о том, что спорт может вернуть здоровье, что подобные случаи не исключение, что их множество...

Итак, опыт работы ряда творческих групп показал, что использование для развития сюжета нескольких линий позволяет не только шире охватить жизненные явления, расширить круг тем научного кино, но и приблизить фильмы к зрителям, всегда воспринимающим явления жизни в их диалектических взаимосвязях.

Вторая тенденция, проявившаяся в наиболее интересных работах Киевской студии, также сближает научные фильмы со зрителем, с теми законами, которые регулируют восприятие и освоение человеком новой информации.

Обычно развитие действия в научном фильме идет по хронологической, тематической или сюжетной канве.

При тематическом или сюжетном развитии действия авторы фильма, стремясь показать движение мысли ученого или новатора производства, недостаточно полно используют законы логики. Чаще всего в сценариях и фильмах прибегают к категорическим силлогизмам — умозаключениям, в которых одно суждение является необходимым следствием двух других, или полисиллогизмам, когда заключение предшествующего силлогизма становится посылкой последующего. Значительно реже используется условный, разделительный и условно-разделительный силлогизмы.

В научно-популярном фильме, стремящемся показать могущество познающей человеческой мысли, следует шире использовать все законы логики: закон тождества, закон противоречий, закон исключенного третьего, закон достаточного основания.

Больше того, необходимо смело опираться как на индуктивный, так и на дедуктивный способы исследования, ярче и образнее показывать в фильмах могущество диалектики.

Законы формальной и диалектической логики возникли непроизвольно. В. И. Ленин в «Философских тетрадях» писал: «...практическая деятельность человека миллиарды раз должна была приводить сознание человека к повторению различных логических фигур, дабы эти фигуры могли получить значение аксиом».

Научно-популярный фильм может и должен показать зрителям всю проникновенную силу, изящество и красоту познающей мысли человека.

Попытка отразить многообразие приемов познающей мысли были сделаны в фильмах Киевской студии «К тайнам долголетия», «Открытие подсказывает природа», «Волшебник зеленого мира», «Из камня литого», «Поручить автомату», однако могущественные возможности, заложенные в этой тенденции научного кино, еще по-настоящему в фильмах не использованы.

Недостаточное знание психологии зрителей сковывает дальнейшее развитие научного кинематографа. Иной раз, скажем, необходимо возбудить внимание зрителей к определенной проблеме, заставив его подумать над ее решением. В 1962 году были созданы фильмы «К тайнам долголетия» и «Открытие подсказывает природа». Каждый был рассчитан на то, чтобы возбудить «исследовательский инстинкт» у зрителя, не дать полного, исчерпывающего ответа, а заставить зрителя самому сделать необходимые выводы,— именно такого рода прием позволяет активизировать зрителя, а ведь часто мы не умеем добиваться этого эффекта. В обоих случаях, возбудив «исследовательский инстинкт», авторы не дали завершенной концовки картины. Это весьма интересное и плодотворное решение требует своего дальнейшего развития. В тех случаях, когда мы хотим привести в действие творческое начало, заложенное в каждом зрителе, может быть, авторам целесообразно строить фильм, который ярко и образно формулировал бы проблему и лишь намечал пути ее решения.

В наиболее интересных работах последнего времени появилась еще одна плодотворная тенденция.

Нередко можно слышать утверждение, что театр в настоящее время испытывает сильное влияние кинематографии. Именно этим объясняют появление в спектаклях кинематографических «вставок», резкое сокращение монологов и т. д. Новая тенденция, определяющая композицию и стилевое решение научно-популярного фильма, где-то напоминает прием театрального монолога — появились «фильмы-размышления», где зритель должен следить за «движением мысли героя».

На этом приеме построены фильмы, материал которых не давал возможности после-

довательно и строго проследить за всеми перипетиями познающей человеческой мысли. Композицию такого фильма определяют яркие эпизоды, возникшие в памяти героя. Действие в них может развиваться «пунктирно», оставляя между эпизодами материал, о котором зритель уже знает или догадывается. Кстати, именно это же преимущество имеют и фильмы, действие которых идет по нескольким сюжетным линиям. Каждый драматург и режиссер научного кино знает, сколь сложно при однолинейном развитии действия избавиться от маловпечатляющего или тривиального материала.

Еще одно любопытное наблюдение. Изучая движение нашей мысли, ученые установили: исследуя ту или иную проблему, наш мозг прибегает к так называемому методу «проб и ошибок», использует более сложный прием «локального поиска», а в случае необходимости решения задач со многими и многими неизвестными использует так называемый метод «хождения по оврагу...». «Железная» логика оказывается отнюдь не лучшим методом, прокладывающим путь к истине. Наш мозг сочетает тщательный логический анализ предмета с некими случайными решениями, выбирающими объект для логического исследования.

«Фильм-размышление» дает возможность построить весь ход картины по законам формирования мысли, ввести в ткань фильма только самые яркие, самые впечатляющие эпизоды, приблизить изложение содержания фильма к психологии зрителей. Этот прием использован режиссером Г. Крикуном в эпизодах фильма «Амвросий Бучма», режиссером С. Шульманом в эпизодах «Электронного консилиума». На этом приеме построены картины режиссера Ф. Соболева «Мое отречение» (сценарий Е. Долумана и А. Кузнецова) и «Нашему тренеру» (сценарий К. Пушкарева).

Несмотря на некоторые недостатки этих фильмов, прием «фильм-размышление» дал возможность добиться определенного улучшения качества картин.

Новые тенденции в драматургии научного кино намечаются также в ряде фильмов Московской, Ленинградской Свердловской и Тбилисской киностудий.

Повышая общий уровень профессионального мастерства создателей научных фильмов, сочетая лучшие традиции научного кино с подлинным новаторством, мы сможем добиться решения задач, поставленных перед нами партией и народом в создании произведений, популяризирующих нашу передовую науку.

М. АРЛАЗОРОВ

Дети, кино, наука

Фильмы, о которых пойдет речь, не похожи друг на друга. Они различны по объему, тематике, форме. И все же их нельзя не поставить рядом, нельзя рассматривать изолированно. Они представляют собой часть важного целого — детского познавательного кинематографа, формирующегося у нас на глазах.

— Всем хорошим во мне я обязан книгам! — сказал однажды Алексей Максимович Горький.

— Всем хорошим во мне я обязан книгам, кино и телевидению! — скажет, вероятно, через несколько лет человек нашего недалекого завтра.

Сегодня этот человек еще бегает в коротких штанишках. Он до слез спорит с матерью, если она выключает телевизор или не пускает в кино. Ему очень нужны содержательные, интересные фильмы, этому любознательному вихрастому существу, голова которого напичкана всякой всячиной — от самодельных полупроводниковых радиоприемников до фотонных ракет, улетающих в чужие галактики.

Маленький человек разговаривает со взрослыми не по возрасту дерзко. Он требователен. Он настойчив. Он торопится извлечь из книг, кинофильмов, телевизионных передач множество самых разнообразных знаний,

формирующих его мировоззрение и идеологию. Да, взгляд на мир тех, кому принадлежит будущее, складывается сегодня. Его формируют взрослые — люди старшего поколения. И кинематографисты среди них занимают далеко не последнее место. Кино уже не первый год властитель дум подрастающего поколения. Вот почему вопрос о том, как лучше использовать познавательный кинематограф во благо наших детей, ради их воспитания и образования, отнюдь не беспочвенное теоретизирование.

И как не вспомнить здесь слов Никиты Сергеевича Хрущева: «В битве за коммунизм, которую мы ведем, важнейшее значение имеет воспитание всех людей в духе коммунистических идеалов. И это составляет главную задачу идеологической работы нашей партии в настоящее время. Нам надо привести в боевой порядок все виды идейного оружия партии...»

Работники литературы и кино знают, что хорошие книги и фильмы для детей о науке с интересом воспринимаются взрослыми. Однако обратное происходит далеко не всегда. И даже хороший научно-популярный фильм для взрослых подчас не имеет успеха в детской аудитории. Вот почему создание детских художественных произведений о науке — сегодня не только интересное, но и крайне необходимое дело. Именно эта необходимость объединила группу энтузиастов, работающих для детского зрителя на киностудии «Моснаучфильм».

Детским научным кинематографом занимаются люди, не похожие друг на друга своими творческими почерками. Адресуют они свой труд ребятам разных возрастов и устремлений. Но, несмотря на все это, без труда можно разглядеть важную общность фильмов детского объединения — большинство из них сделано не холодными руками. Увлеченность и взволнованность авторов передаются зрителям, а для детского познавательного кинематографа умение передать авторское отношение к теме — обстоятельство весьма и весьма существенное.

Не так давно на страницах журнала «Искусство кино» мне довелось доказывать, что научно-популярная кинематография отстает от научно-художественной литературы и популярной журналистики. Прошел сравнительно небольшой срок, и можно с удовлетворением отметить известное сокращение этого разрыва.

Секрет успехов объединения (руководитель Б. Долин) заключается прежде всего в том, что здесь проявляют должную смелость в привлечении авторов и отборе тем. В титрах фильмов замелькали имена детских писателей и журналистов: А. Дорохова, З. Паперного, А. Маркуши, Б. Заходера, В. Берестова, В. Смилги. Что же касается выбора тем, то тут во многом могут позавидовать и мастера «взрослой» научно-популярной кинематографии.

«Шифр Альфа-Тета», рассказывающий об электрических токах головного мозга. «Тайны Вселенной» — дерзкая попытка раскрыть с экрана природу тяготения, гравитации и показать возможности использования этих сил человеком. «Существует ли антимир?», «Секрет живой клетки», «Происхождение материков»...

Список дел уже начатых, еще лишь задуманных подкупает желанием вывести юного зрителя на магистрали современной науки, куда еще далеко не всегда (во всяком случае в научно-популярном кино) успели попасть его родители.

Мне кажется, что в результате этой работы через несколько лет можно будет создать могучую систему кинематографического воспитания, способную соперничать с литературой об ученых и о науке. С экранов телевизоров увлекательные научно-популярные фильмы войдут в каждый дом, утоляя ненасытную жажду познания младшего поколения кинозрителей.

МАЛЫШАМ О НАУКЕ

Изобретательность, умение неожиданно повернуть тему так, чтобы она поразила воображение, заставила зрителя запомнить и понять то, что хотели рассказать авторы фильма, всегда считались несомненным достоинством сценариста и режиссера. Для детских научно-популярных фильмов эти качества приобретают еще большее значение, нежели для «взрослых». Небольшой фильм «Тук-тук», поставленный для самых маленьких по сценарию А. Дорохова режиссером В. Поповой, — тому убедительное свидетельство.

Фильм «Тук-тук» рассказывает об огромной работе, которую ведет, не зная усталости, человеческое сердце. «Тук-тук» не первое произведение на эту тему, выпущенное со-

ветской научно-популярной кинематографией. На «Моснаучфильме» режиссером Б. Альтшулером была снята короткометражка «Берегите сердце». Эта же студия выпустила фильм «За жизнь обреченных» (сценарий В. Мордвиновой, режиссер Д. Яшин) — одно из наиболее значительных произведений советской научно-популярной кинематографии.

И все же оба фильма вряд ли имели бы успех у тех маленьких зрителей, которым адресована картина «Тук-тук». Кинолекция «Берегите сердце» вероятно показалась бы им очень скучной и излишне назидательной. Что же касается фильма «За жизнь обреченных», то он, несмотря на свою огромную эмоциональность и остроту драматургических коллизий, очень сложен для детского восприятия и доступен лишь старшим школьникам. Все это и привело к мысли о выпуске фильма «Тук-тук».

Нужно было обладать немалой смелостью, чтобы после произведения такого большого мастерства и таланта, как «За жизнь обреченных», обратиться к эпическому способу рассказа, который лег в основу работы писателя А. Дорохова и режиссера В. Поповой. И тем не менее, этот способ принес им победу. Секрет этой победы, пожалуй, прежде всего в умелом использовании детской психологии.

Будничное и героическое, видимое и незримое сплетаются в фильме «Тук-тук», позволяя юным зрителям сделать по ходу просмотра целый ряд интересных открытий, какие очень любят делать дети. Система образов, использованных сценаристом и режиссером, обширна и подчас неожиданна. Она заставляет удивляться, а удивление, как мне кажется, представляет для ребенка одну из высших форм познания.

Маленькому зрителю действительно есть чему удивляться в этом фильме. С интересом узнает он о том, что наше тело состоит из клеток, подобно прожорливым птенцам, непрерывно требующим пищи. Эту пищу разносит кровь. Как вода по трубам водопровода в большом доме, бежит кровь к разным органам человеческого тела. Значит, заключают авторы фильма, тело человека можно сравнить с домом, а тогда само собой напрашивается сравнение сердца с насосом. Остроумная, яркая мультипликация отлично выражает эту авторскую мысль. Чего стоит веселая озорная надпись на двери одной из «квартир» этого мультипликационного дома: «Здесь живет печень». Вместе с капелькой крови зритель проникает в эту «квартиру», видит, как кровь пополняет запасы пищи, которую ей предстоит доставить клеткам.

Нет нужды подробно описывать детали мультипликации. Это увело бы нас далеко. Подчеркнем главное: режиссер мультипликации Л. Григорьева нашла общий язык с режиссером-постановщиком. Яркая, сочная, брызжущая красками мультипликация обладает обязательной для детского восприятия ясностью мысли и той мерой условности, к которой обязывает художника эта область киноискусства.

Но, отдавая должное удаче мультипликации, слиянию ее с общим замыслом фильма, хочется подчеркнуть, что она отнюдь не исчерпывает интересных творческих решений, раскрывающихся с экрана. Вслед за мультипликационным куском, весьма значительным по своему объему, режиссер-постановщик делает смелый поворот. В. Попова уверенно вводит в фильм документ, заранее зная, какое неизгладимое впечатление произведет он на будущих зрителей. На экране лаборатория. К старту в космос готовится Герман Титов.

«Через несколько часов за сердцем этого человека будет следить весь мир!» — говорит диктор и перед нами проходят кадры кинохроники, рассказывающие, как тренированный организм космонавта перенес выпавшие на его долю гигантские нагрузки, как следили врачи за сердцем героя в те минуты, когда он летел далеко от земли на космическом корабле «Восток-2».

Тук-тук! Бьется сердце космонавта.

Тук-тук! Бьются сердца мальчиков и девочек в зрительном зале, наблюдающих за его полетом.

Эмоциональное воздействие документальных кадров огромно. Документ перерастает обычные рамки. Он волнует, превращаясь из средства информации в средство воспитания. Именно поэтому эпизод с космонавтом лучший в фильме «Тук-тук». Советы авторов зрителям, которые проходят на экране после этого эпизода, обретают ясное, конкретное содержание и воспринимаются ребятами не как скучные, надоедные поучения, а как путь к подвигу, подобному тому, который совершил Герман Титов.

Точка. На экране надпись «Конец». Но... оказывается, что до конца еще далеко. Дело

в том, что люди, создавшие «Тук-тук», хотят продолжить свой рассказ о человеческом организме. Они работают над новым фильмом для маленьких зрителей. На этот раз тема гораздо сложнее — «Где живет твой ум» (о нервной системе). А впереди, пока еще не очень ясная, вырисовывается и третья лента трилогии о человеке, которую работники детского объединения хотят впоследствии выпустить на экран как единое целое.

ВТОРЖЕНИЕ В НЕИЗВЕСТНОСТЬ

Подготовка научно-познавательной трилогии о человеческом организме — факт, на мой взгляд, весьма примечательный. Он свидетельствует о желании работников детской познавательной кинематографии создавать не только отдельные фильмы, но и системы. Стремление найти взаимосвязь между отдельными произведениями заслуживает всяческого одобрения и является делом очень большой сложности.

Наше научное кино уже обладает некоторым опытом систематизации рассказа. Правда, этот опыт накоплен не научно-популярной кинематографией, а учебной, но от этого дело не меняется, ибо анализ этого опыта может принести свою пользу. Я имею в виду кинокурс «Автомобиль», созданный под руководством академика Е. А. Чудакова. Сила этого уникального киноиздания прежде всего в системе. Опыт многолетнего использования кинокурса «Автомобиль» — залог правильности стремления создать систему в детском познавательном кинематографе. Разумеется, создавать такую систему нелегко, но зато ее плоды будут долго приносить пользу юному кинематографу для юных зрителей.

Но, создавая систему, не достаточно начертить таблицу, клеточки которой предстоит заполнять новыми фильмами. Если заполнять эту таблицу, как говорится, в час по чайной ложке, возникает грозная опасность преждевременной старости. Система, коль скоро она будет создана, должна шагать в ногу с наукой. Она обязана подхватывать новое, сбрасывать старое, обветшавшее. Только в случае непрерывного обновления детское познавательное кино окажется действующим инструментом формирования марксистско-ленинской идеологии. Но чтобы это произошло, чтобы таблица не смотрела на зрителя пустыми глазницами незаполненных клеток, нужен массированный удар — резкое расширение производства детских познавательных фильмов.

Вот почему работники детского объединения «Моснаучфильма» накапливают опыт проникновения в неизвестность, обращаясь к темам большой сложности и научной значимости. Одним из примеров такой работы, обращающем на себя внимание, может служить «Загадка пятого постулата» — двухчастевый фильм о неэвклидовой геометрии Лобачевского, поставленный режиссером М. Таврог по сценарию Н. Лосевой.

Цитата далеко не всегда лучший способ выражения мыслей. И все же, оценивая значимость темы «Загадка пятого постулата», не могу не сослаться на покойного академика А. Н. Крылова. Вот что писал о роли геометрии и геометрического мышления этот замечательный русский инженер:

«Для геометра математика сама по себе есть конечная цель, для инженера это есть средство, это есть инструмент такой же, как штангель, зубило, ручник, напильник для слесаря или полусажонок, топор и пила для плотника.

Инженер должен по своей специальности уметь владеть своим инструментом, но он вовсе не должен уметь его делать... Так вот, геометра, который создает новые математические выводы, можно уподобить некоему воображаемому универсальному инструментальщику, который готовит на склад инструмент на всякую потребу; он делает все, начиная от кувалды и кончая тончайшим микроскопом и точнейшим хронометром. Геометр создает методы решения вопросов, не только возникающих вследствие современных надобностей, но и для будущих, которые возникнут, может быть, завтра, может быть, — через тысячу лет».

Особенно примечательными, особенно пророческими представляются мне последние слова А. Н. Крылова. Именно так и получилось с геометрией Лобачевского. По достоинству ее оценили лишь в наши дни, дни великого торжества науки, проникновения в неисчерпаемые недра атома и необъятные просторы космоса.

Рассказ о неэвклидовой геометрии чрезвычайно сложен и далеко не всегда понятен зрителю. Но тем не менее фильм Н. Лосевой и М. Таврог очень современен. Интерес к нему велик. И невольно прощаешь авторам, что некоторые (к слову сказать, чрез-

вычайно высокие) барьеры так и остались невзятыми. Прощаешь потому, что удалось главное — создано представление о предмете. Что же касается более подробного проникновения в тему, то для этого есть книги, к которым вероятно и следует отослать наиболее любознательных зрителей.

Фильм «Загадка пятого постулата» не ограничивается изложением существа той сложной и непонятной задачи, которую решил Лобачевский. Авторы раскрыли и большой драматизм, которым пронизаны события давно минувших лет. И стремятся создать образ благородного искателя истины. И происходит чудо: перед нами из чертежей, цитат, реплик современников вырисовывается характер человека, способный и сегодня, сто лет спустя, служить примером для нашей молодежи.

«... молю тебя, не делай только и ты попыток одолеть теорию параллельных линий... я знал этот путь, я прошел его до конца... и всю радость жизни я там похоронил... Этот глубокий мрак может поглотить тысячи таких гигантов, как Ньютон... Ни шагу дальше, или ты погибнешь...»

Так писал своему сыну венгерский математик Фаркаш Бояи, потративший всю жизнь на доказательство пятого постулата.

Эти слова ученого, вынесенные на экран, становятся драматическим ключом к фильму, ключом, помогающим авторам раскрыть и загадку пятого постулата и секрет характера Лобачевского.

Волнующее письмо. Волнующий драматизм мультипликации, позволяющей проследить не только мысли Лобачевского и его сподвижников Гаусса и Бояи, но и то, как встретила наука того времени новую геометрию.

— Нелепость!
— Безумие!
— Уродливая фантазия!
— Опасная ересь!
— Вольтерьянство!

Махровый букет нелестных слов был преподнесен Лобачевскому его коллегами по Казанскому университету. И в отрицании новой теории мы ощущаем те бои, в которые тотчас же пришлось вступить Лобачевскому.

Разные голоса звучат в фильме. Разные и в прямом и в переносном смысле. Авторы отказались от традиционного дикторского текста в виде монолога заэкранного диктора-невидимки. Безликому шаблону противопоставлено остроумное драматургическое решение дикторского текста.

Основной рассказчик — профессор, комментирующий события фильма с экрана и из-за кадра. Думается, что рассказчик избран удачно — предмет фильма весьма серьезен, и такая персонификация диктора вполне оправдана. Мы верим профессору, понимаем, что его слова — это рассказ человека науки, во всех отношениях заслуживающего полного доверия.

Вполне оправдан и второй голос, голос самого Лобачевского, защищающего свои научные принципы. Монтируя голос героя фильма то с голосом профессора-рассказчика, то с голосами членов Ученого совета Казанского университета — современников Лобачевского, авторы фильма очень высоко поднимают тем самым уровень дикторского текста. Текст выходит за рамки обычной научной информации. Мы слышим Лобачевского-полемиста, угадываем по репликам черты его характера. Это укрепляет контакт зрителей с героем фильма, формирует наше отношение к великому ученому.

Казалось бы, удача бесспорна. Но найдя то, что было так нужно для острого по своей драматургии рассказа, сценарист и режиссер не поверили в собственные силы. Это неверие толкнуло их на путь, опасность которого выходит за рамки «Загадки пятого постулата». Они ввели в число действующих лиц фильма двух мальчиков-школьников Володю и Сашу.

Дабы не возникало сомнений в нелепости и ненужности таких персонажей, позволю привести короткую цитату из дикторского текста.

Профессор (*рассказывая о предшественниках Лобачевского*). В восемнадцатом веке итальянский монах Джироламо Саккери двадцать лет работал над доказательством пятого постулата.

Володя. Вот это да! Монах—и геометрией интересовался!

Судя по внешнему облику Володи, ему, вероятно, лет 15—16. Право, большинство ребят в этом возрасте знают десятки имен средневековых ученых, носивших монашеские рясы. Пусть не обижаются авторы фильма, но реплика Володи выглядит репликой неуча, каких лучше бы на экран не выпускать.

На анализ действий этих персонажей даже жалко расходовать слова и чернила. Слишком много бумаги за последние четверть ве-

ка было исписано по поводу сюсюкающих сладеньких мальчиков и девочек. А они вопреки разного рода запрещениям все же нет-нет, да проскальзывают на страницы детских книг.

Мне кажется, что молодому детскому кинематографу следует учесть опыт такого рода борьбы, накопленный детской литературой, чтобы раз и навсегда отказаться от этого надуманного приема.

СОЮЗ ЖАНРОВ И КИНОСТУДИЙ

Вопрос о том, что пускать и чего не пускать в детский познавательный кинематограф, возникает и при просмотре другого фильма — большой полнометражной картины «Слепая птица», поставленной руководителем объединения Борисом Долиным. Двойственное ощущение оставляет этот фильм. А когда начинаешь искать причины противоречия, приходишь к выводам о необходимости использования возможностей, лежащих за пределами детского объединения «Моснаучфильма».

«Слепая птица» — один из лучших фильмов Бориса Долина. Это добрый фильм, воспитывающий у ребят любовь к животным, к природе.

С этой точки зрения, равно как и по своим творческим решениям, он заслуживает положительной оценки. Благородная идея любви к природе, лежащая в его основе, создает ситуации, раскрывающие то хорошее, что хочется видеть в наших детях, — отзывчивость, доброжелательность, чувство товарищества.

За все перечисленное выше голосуешь с чистой совестью. Но рука невольно тянется голосовать против, когда спрашиваешь себя, а что же в этом фильме от науки? Что дало ему право выйти на студии «Моснаучфильм», а не какой-либо студии художественных фильмов? И то, что в фильме сняты животные, никак не оправдывает выпуск «Слепой птицы» на студии научно-популярных фильмов.

Так незаметно приходишь к тому самому спору, который уже не первый день ведется в научно-популярной кинематографии, спору о том, каким же должен быть фильм о науке и технике? Каким и про что?

Долгое время позиции участников этого спора казались не только весьма различными, но и просто непримиримыми. Жизнь вносит во многое свои коррективы. В мае 1963 г. «Известия» опубликовали статью режиссера Г. Нифонтова, секретаря партбюро Московской студии научно-популярных фильмов. Мне кажется, что Г. Нифонтов нашел очень точные слова для определения роли и обязанностей научного кино. Не могу не процитировать их в поучение тем, кто не сделал еще должных выводов из затянувшихся теоретических споров.

«Мы поставлены, — справедливо утверждает Г. Нифонтов, — между двумя бесконечностями: с одной стороны бескрайний космос, с другой неисчерпаемый атом, и человек проникает в их глубины как мыслитель и практик. И кто как не научно-популярная кинематография должен сыграть важнейшую роль в привлечении внимания народа к науке и технике!»

Характерны и примеры, которыми иллюстрирует свою мысль Г. Нифонтов: «Звездные братья» сценариста Е. Рябчикова и режиссера Д. Боголепова — о полетах наших славных космонавтов, «Прометеи нового века» сценариста В. Злотова и режиссера Д. Антонова — об управляемых термоядерных реакциях, «Секрет НСЕ» — об изобретении рабочего Егорова (сценарий И. Болгарина, режиссер С. Райтбурт), «Шифр Альфа-Тета» — о биотоках головного мозга, работа сценариста В. Данилова, молодого режиссера В. Архангельского, «Огненное копье» свердловского режиссера Л. Рымаренко — о термобурах, «Волшебное пламя» Н. Чурикова.

Нетрудно заметить, что в списке фильмов, положительно отмеченных Г. Нифонтовым (а мы разделяли его мнение), нет ни одного фильма, подобного «Слепой птице» Б. Долина. И тут невольно возникает тот же самый вопрос: а как же быть с произведениями такого рода, к которым не раз, как мы знаем, обращаются мастера научной кинематографии? Неужели Г. Нифонтов абсолютно прав и надо лишать детей такого поучительного зрелища?

Быть может, я и ошибаюсь, но мне кажется, что, пытаясь ответить на этот вопрос, следует говорить не только о союзе жанров, но и о союзе киностудий. Опыт выпуска сатирического журнала «Фитиль» наглядно продемонстрировал, сколь действенна работа кинематографистов, когда объединяются различные виды киноискусства. Назрела пора перенести этот опыт и в детское кино. Для детей (я подчеркиваю — для детей) любой фильм, любая книга всегда познавательны. Не случайно

ребята часто даже пишут письма к литературным кинематографическим героям, принимая их за реально существующих людей. Но взрослые обязаны понимать немалую разницу между художественным и научным кино. Отсюда и естественный вывод о соответствующем распределении тематики между студиями с единым центром выпуска детских фильмов. Здесь у нас будут выпускаться и фильмы художественные, и документальные, и мультипликационные, и научно-популярные, рассчитанные на детей самого разного возраста и наклонностей, причем все они будут познавательными.

В этих заметках я остановился лишь на трех, а подробно даже на двух фильмах. «Тук-тук», «Загадка пятого постулата» и «Слепая птица» выбраны не по прихоти автора. Мне хотелось видеть в них типичные тенденции, характерные для детского познавательного кино, которому отдает столько сил и подлинной любви к делу группа режиссеров и сценаристов «Моснаучфильма».

Вовлекая в орбиту своих интересов ведущие проблемы науки и техники, стремясь создать «Клуб интересных проблем», выпуская познавательные ленты для дошкольников, кинематографисты «Моснаучфильма» делают большое, благородное дело, заслуживающее всемерной поддержки. И это дело расцветет и заиграет новыми, еще более яркими красками, если оно будет поддержано работниками художественной, мультипликационной и документальной кинематографии. Замечу, к слову, что совершенно белыми пятнами в большой программе детского познавательного кино сегодня еще остается совместная деятельность студий научно-популярных фильмов с мультипликационными и художественными студиями, на этих рубежах следует ожидать наиболее интересных открытий.

Почему-то у нас часто говорят об использовании в познавательном кино актеров и почти никогда не анализируют неиспользованные возможности мультипликации. Они очень велики и заслуживают отдельного большого разговора. Целое поколение людей, выросшее в советских условиях, помнит и хорошо знает мультипликационного типа человечков — доктора глубокомысленных наук Арк-Слиуса, Любознайкина, Бип-бипа, родившихся и постоянно прописанных в журнале «Техника—молодежи». Взгляните на их портреты. Они настолько кинематографичны, что просто просятся на экран. Выпусти их или создай новых своих героев, советский мультфильм оказал бы бесценную помощь детскому научному кино. Такие герои врывались бы в бесконечно малое и охватывали бы бесконечно большое. Им было бы по плечу раскрыть и тайны строения материи и проникновение в чужие далекие Галактики. С такими героями можно было бы выпускать и многосерийные научно-популярные короткометражки. Маленькие зрители следили бы за приключениями своих друзей, открывая вместе с ними неведомые для себя миры науки.

И, наконец (тут уж я рискую прослыть безудержным фантазером), похождения мультипликационных человечков в мире науки и техники помогли бы стереть еще одну грань, грань между детскими фильмами и детскими книгами. Герои мультипликационных короткометражек смогли бы потом перекочевать в издания Детгиза и «Детского мира», чтобы закрепить в ребячьих мозгах впечатление, произведенное с экрана.

Вероятно, есть еще много проблем, без решения которых немыслимо детское познавательное кино. Но заканчивая эти заметки, хочу подчеркнуть самое главное: те, кто строит кинематографию для детей, ни на секунду не должны забывать о том, что они куют могучее идеологическое оружие. Именно поэтому всегда нужно помнить указания партии, прозвучавшие в речи секретаря ЦК КПСС Л. Ф. Ильичева о том, что некоторым работникам кинематографии не хватает умения видеть главное и решающее в нашей жизни, недостает ясного понимания перспектив развития советского общества по пути к коммунизму. Нет еще необходимой заботы о жанровом разнообразии, мало создается кинокартин для детей и юношества. Да, таких фильмов нужно очень много, а для этого надо работать и работать!

КИНОКЛУБЫ ВОЗМОЖНЫ ВСЮДУ

В последнее время в редакцию приходит немало писем, посвященных одной и той же проблеме — киноклубам. Читатели самых разных профессий из самых разных городов делятся опытом своих киноклубов, просят совета. Различны вопросы, поднимаемые ими, различны проблемы, беспокоящие их. Но несомненно одно: в отличие от ряда западных киноклубов, где нередко собираются любители «авангардистских», изощренных фильмов, члены советских киноклубов с увлечением изучают историю отечественного и мирового кинематографа на примере лучших реалистических лент, обсуждают новые работы советского кино, пытаются глубже разобраться в сложных процессах, происходящих в отечественном и мировом кинематографе. И долг работников советского кино — поддержать эти интересные начинания, стать подлинными друзьями и наставниками киноклубов, которые сейчас возникают везде и возможны всюду — в крупном городе и небольшом городке, в университете и в школе, о чем свидетельствуют публикуемые ниже письма.

Какими должны быть киноклубы?

Какие из фильмов Дзиги Вертова вы видели? Что было поставлено С. Юткевичем двадцать пять лет назад? Назовите первую роль в кино Н. Черкасова?

Не думайте, что я решил составить киновикторину. Речь о другом.

Можно ли назвать культурным человека, который знает современных поэтов, но не читал Пушкина и Толстого, который разбирается в современной живописи, но не знает Рублева? Вы скажете: невероятный случай — и будете правы: наверно, такого человека нет. Искусство имеет свою историю, и не знать ее — значит не знать искусства. Однако железная логика наших рассуждений дает осечку, лишь только речь заходит об искусстве кино. Как это ни странно, но большинство старых фильмов увидеть невозможно.

Призыв «классику на экран» давно звучит со страниц газет и журналов, обсуждается на различных конференциях. А «воз и ныне там». Как же решить эту наболевшую проблему? Путей здесь немало. Один из них — киноклубы.

Из-за недостатка места не буду пересказывать историю возникновения и существования киноклубов — это славная история. Киноклубы в нашей стране существуют в Москве, Ленинграде, Тбилиси, Казани, Риге, Томске и других городах. Уже около двух лет в Октябрьском зале Дома Союзов работает Центральный клуб друзей кино. В меру своих возможностей он провел большую и бесспорно полезную работу по эстетическому воспитанию зрителя. Было несколько десятков обсуждений и встреч. Но, к сожалению, нельзя утверждать, что эта работа была целеустремленной и плановой,— дело в том, что каждый фильм доставался нам с неимоверным трудом, и до самого последнего дня не было никакой уверенности, что мы сможем показать именно этот объявленный фильм. Мы не организовали изучение истории советского и зарубежного кино, без которой вряд ли можно говорить о серьезных занятиях. Существовала опасность, что клуб вследствие всего этого превратится в льготный просмотровый зал. С такими трудностями сталкивается Центральный клуб, во главе которого стоит известный кинорежиссер Г. Рошаль и которому помогает горком ВЛКСМ. Что же говорить о других киноклубах Москвы? Они существуют больше на бумаге, чем в действительности, и работают от случая к случаю. Пожалуй, только давно и отлично работающие киноклубы МГУ и текстильной фабрики им. Калинина могут с полным правом называться киноклубами.

Что же необходимо сделать для того, чтобы по-настоящему наладить ту важную работу по эстетическому воспитанию масс? Какими должны быть киноклубы?

Вопрос развития киноклубов во всей стране — вопрос настолько серьезный, что он должен решаться на высоком уровне. Имея в виду существующий определенный опыт работы москвичей, сложившиеся связи, уже сейчас можно начинать действовать. В каждом районе должен быть свой клуб друзей кино — во Дворце культуры крупного предприятия или студенческом Доме культуры. Каждый клуб должен иметь разработанную программу. (К созданию этой программы обязательно надо привлечь кинематографистов.) В программе будут учтены и лекции по истории кино, и обсуждение новых фильмов, и встречи с режиссерами и актерами, показ научно-

популярных и документальных фильмов, и обсуждение новых сценариев, и тематические вечера, и выставки киноплакатов, и просмотры и обсуждения любительских фильмов — широк простор для инициативы и изобретательности членов киноклуба. Ясно, что основным поставщиком фильмов для киноклубов станет прокат (можно помечтать о специальной фильмотеке для киноклубов). Необходимо поэтому точно определить финансовую сторону взаимоотношений с прокатом. Необходимо создать устав киноклубов, четко определить членство и даже, по всей вероятности, ввести членские взносы. Союзу работников кинематографии, особенно секции кинокритики, следует вплотную заняться киноклубами. Хорошо, если бы Госфильмофонд и Бюро пропаганды советского киноискусства помогли нам в нелегком деле изучения истории кино.

А теперь помечтаем немного. Нижнетагильские киноклубы просят фильмофонд Всесоюзной федерации киноклубов выслать фильмы по истории немого советского кино. Вместе с фильмами к ним выезжают лекторы, прошедшие специальные курсы при Союзе работников кинематографии. Кинолюбители Ужгорода прислали в Вилюйск для обсуждения свои новые работы. В «Советской культуре» помещена рецензия на новый фильм — ее написал член колхозного киноклуба. Семинар по творчеству С. Герасимова устраивается во Львове. Г. Рошаль консультирует посланцев кинолюбителей из Целинограда.

В одном из киноклубов Италии перед показом нового советского фильма выступает клубный деятель из Ленинграда. Очередной съезд Международной федерации киноклубов (а такая федерация есть) проходит в Москве...

Ничего невозможного в нарисованной нами картине нет. Ясно одно — киноклубы нужны. Нужны, ибо они будут неоценимой поддержкой в деле воспитания высокого художественного вкуса у массового зрителя, они будут пропагандировать настоящее киноискусство. Может быть, и даже наверняка, из киноклубов будут выходить будущие режиссеры, операторы и киноведы. Но для того чтобы эти мечты превратить в жизнь, необходима долгая и упорная, но, право же, очень благодарная и нужная работа.

И. ВИРКО,
член совета Центрального клуба друзей кино
Москва

Нужна инициатива

Уже пятый год существует в Ленинграде клуб любителей кино при кинотеатре «Молодежный». Он создан по инициативе небольшой группы молодежи на общественных началах. Раньше мы собирались один раз в неделю и беседовали о наиболее волнующих проблемах киноискусства. Однако все эти диспуты происходили в общем в одном и том же весьма ограниченном кругу. Мы подумали: а не пора ли делать что-то иное, большее, конкретно приносящее пользу? Как всегда бывает в таких случаях, мнения разделились, и несколько человек, несогласных с этим предложением, ушли из клуба. Оставшаяся инициативная группа явилась ядром киноклуба в том качестве, в котором он существует до сего дня. Прежде всего мы решили, что каждый член клуба должен вести кинопропагандистскую работу у себя на производстве. Мы организуем рекламно-информационные киноуголки, проводим на предприятиях беседы по вопросам киноискусства, осуществляем культпоходы на лучшие советские и зарубежные фильмы, с последующим их обсуждением, читаем лекции непосредственно на предприятиях. Все это уже дает свои плоды. Нам известно, что в какой-то степени у наших товарищей по работе вкус изменился в лучшую сторону, они стали более серьезно подходить к выбору кинофильмов, повысилась их требовательность к содержанию и идейной направленности фильмов. Их интересуют уже не только актеры, занятые в фильме, но и режиссер, сценарист, оператор. Часто они обращаются с вопросами к членам киноклуба, с просьбами помочь разобраться в содержании, в проблемах какого-либо фильма. Уже эти сами по себе незначительные факты доказывают правомерность существования клуба любителей кино. В дальнейшем мы намерены на базе киноклуба организовать школу общественных кинорецензентов, лекторов. Мы думаем, что каждый из членов киноклуба должен читать лекции (пусть по одной-двум темам) или проводить беседы. При этом основной упор мы делаем на современные темы, не исключая, конечно, и наиболее ярких страниц истории советской и зарубежной кинематографии.

Немало может сделать киноклуб и своими выступлениями в прессе. В этом отношении большую поддержку нам оказывает ленинградская газета «Смена», которая предоставляет свои страницы для материалов о работе клуба, регулярно помещает отчеты о происходящих в клубе обсуждениях кинофильмов.

Несколько слов о структуре и внутриклубной работе. Занятия проводятся по четвергам в кинотеатре «Молодежный». Число членов клуба не превышает двухсот человек. Членами киноклуба являются трудящиеся многих предприятий Ленинграда, а также студенты высших и средних учебных заведений. В основном это молодежь. Активную работу ведут члены киноклуба на таких предприятиях, как заводы «Электросила», им. Козицкого, ГОМЗ, 1-й и 2-й медицинские институты и многих других. Клуб имеет следующие группы: рецензентов, лекторов, дискуссионную, информации, массовую и редакцию клубной газеты «Кино и мы». Руководит работой совет клуба.

Только за прошлый год мы провели более 2,5 тысяч культпоходов с обсуждением кинофильмов непосредственно в кинотеатре или на предприятиях. Кроме того, там, где работают члены киноклуба, группируется и актив любителей кино. Теперь мы собираемся провести общегородской диспут, тематические вечера для студентов и школьников, встречу с деятелями кинематографии, выехать с лекциями и беседами в область и т. п. Одним словом, планы у нас немалые. Но для того чтобы эти планы были осуществлены, нам необходимо самим быть более активными, интересоваться новостями кино.

Большинство наших клубных четвергов организуются и проводятся при самом непосредственном участии работников кинотеатра «Молодежный». За последний год у нас были прочитаны лекции по эстетике, по истории кино, проведены диспуты; состоялся вечер, посвященный 25-летию фильма «Депутат Балтики», на котором выступали Н. Черкасов, Д. Дэль; мы встречались с редакцией журнала «Советский экран»; с кинорежиссерами В. Наумовым, Г. Чухраем, И. Таланкиным, В. Соколовым и многими другими. Все эти встречи были очень интересны и полезны для обеих сторон. Между прочим, наш клуб не одинок. Так, Рижский киноклуб, рассказывала нам одна из его организаторов, сотрудник музея истории Латвийской ССР Э. Дрейбанд, объединяет более пятисот человек.

Одним словом, движение киноклубов растет и ширится. И, может быть, пора уже подумать о том, чтобы как-то объединить работу киноклубов. Возможно, стоит создать в Союзе работников кино секцию зрителей, которая взяла бы на себя труд по организации киноклубов. Ведь только в союзе с деятелями кино клубы могут стать настоящими центрами идеологической работы в области кино. В заключение мне хочется обратиться к нашим кинематографистам, особенно к молодежи. Товарищи! Давайте работать вместе. Ведь у нас одна цель — чтобы советская кинематография стала лучшей в мире.

И. ВИНОКУРОВ,
председатель совета киноклуба «Молодежный»

Ленинград

Школьный киноклуб

Когда у педагогов московской 410-й школы возникла мысль создать в ее стенах клуб юных любителей кино, а при нем кинотеатр, кинолекторий и кружок любителей киноискусства, это известие обрадовало, заинтересовало всех.

В классах, в коридорах, в учительской только и слышно было:

— У нас в школе будет свой кинотеатр...

— Как хорошо!

— Теперь мы сможем смотреть любые фильмы, какие захотим.

Открытие школьного кинотеатра проходило при переполненном зале.

Кинотеатр был назван учащимися «Пионером», и тут же была избрана общественная администрация: директор, администратор, два контролера, кассир, художник и кинодемонстратор, он же помощник штатного киномеханика.

Я был на самом первом киносеансе «Пионера» и не без удовольствия наблюдал, как горячо, с каким увлечением выполняли свои общественные обязанности юные «хозяева» кинотеатра. В вестибюле школы за столом сидела кассир—ученица 8-го класса. Школьники подходили и покупали билеты. Юные контролеры надрывали билеты и пропускали в зал. Администраторы с красными повязками на рукавах следили за порядком, рассаживали по местам. Демонстрация фильма началась в точно назначенное время.

В своем школьном кинотеатре учащиеся просмотрели по субботам после уроков много фильмов. Вскоре оказалось, что одни и те же картины воспринимались учащимися по-разному. То, что нравилось старшеклассникам, было мало понятно младшим школьникам, и, наоборот, то, что было интересно малышам, казалось для старших примитивным. Тогда мы стали устраивать киносеансы отдельно для учащихся младших классов и отдельно для ребят среднего и старшего возраста.

Особое место в репертуаре заняли лучшие советские современные фильмы (как только их перевели на узкую пленку). Показывались и лучшие классические произведения советского кино: «Броненосец «Потемкин», «Александр Невский», «Юность Максима», «Детство Горького» и др. Большое место в репертуаре заняли фильмы — экранизации литературных произведений, изучаемых на уроках и рекомендованных для внеклассного чтения.

Так, когда в 6-м классе закончили разбор отрывков из повести В. Катаева «Белеет парус одинокий», в кинотеатре был показан одноименный кинофильм; восьмиклассникам же в связи с подготовкой к классному сочинению по роману А. Пушкина был показан фильм-опера «Евгений Онегин».

В школьном кинотеатре устраивались кинофестивали, посвященные знаменательным датам. Наиболее успешно был проведен кинофестиваль в честь 40-летия пионерской организации, во время которого учащиеся просмотрели фильмы: «Кортик», «Тимур и его команда», «Рита», «Потерянная фотография», «Друг мой, Колька!» и др.

В первое время в школьном кинотеатре лишь демонстрировались фильмы, никакой работы вокруг них не проводилось. Но из бесед с учащимися выяснилось, что они порой дают неверную эстетическую оценку фильму, не всегда правильно воспринимают его. Стало ясно, что их, особенно ребят младшего и среднего школьного возраста, нужно подготовить к просмотру картины. Для этой цели мы использовали разнообразные формы.

В одних случаях мы устраивали до начала киносеанса встречи с «бывалыми» людьми.

Их выступления были интересны и имели большое воспитательное значение, подготовляя вместе с тем учащихся к более осознанному восприятию фильма.

Порой перед демонстрацией кинофильмов мы проводили кинովикторины, которые составляли вместе с активом школьного киноклуба.

Киновикторины несомненно повысили интерес учащихся к искусству кино: к отдельным произведениям, к творчеству режиссера, оператора, композитора, актера.

Перед демонстрацией художественного кинофильма мы нередко произносили вступительные слова.

После просмотра фильма учащимся предлагалось написать отзыв о нем. Из этих отзывов выяснилось, что большинство учащихся ограничивалось только изложением содержания фильма и редко кто из них стремился дать правильную эстетическую оценку картины.

Это объяснялось тем, что они еще слабо разбирались в фильмах как произведениях киноискусства. И тогда мы стали проводить открытые занятия кружка юных любителей кино, посвященные вопросам киноискусства. Здесь проходили беседы на темы: «Как делается фильм», «Рождение кинематографа», «Специфические особенности киноискусства», «От немого к звуковому кино», «О жанрах киноискусства» и др.

Каждая беседа сопровождалась показом фильмов. Особый интерес у учащихся вызвали лекции специалистов на темы: «Образ Ленина в кино» с демонстрацией художественного фильма «Рассказы о Ленине» и «Выдающийся советский кинорежиссер Сергей Эйзенштейн» с показом научно-популярного фильма «Сергей Эйзенштейн».

В целях приобщения учащихся к киноискусству мы устраивали встречи с мастерами кино и популярными киноактерами.

Одна такая творческая встреча состоялась с режиссером И. Фрезом. О ней ученица 8-го класса «Б» Галина Комиссарова писала в книге отзывов: «Илья Абрамович знаком нам как создатель картин «Первоклассница», «Рыжик», «Необыкновенное путешествие Мишки Стрекачева» и ряда других. Он рассказал нам о том, как создаются кинофильмы, какого большого труда это стоит сценаристам, режиссерам, операторам, композиторам и всему творческому коллективу. Мы узнали, как оформляют декорации, как костюмеры готовят костюмы для актеров».

После встречи учащихся с заслуженным артистом РСФСР С. Столяровым ученица 7-го класса«А» Люба Чернова написала: «из его рассказа мы узнали, что быть актером не такое уж легкое дело».

После просмотра фильмов мы всегда стремились обсудить их по классам на уроках и во внеурочное время. И пытались пригласить на эти обсуждения с помощью Бюро пропаганды советского киноискусства кого-либо из создателей или участников картины. Так, в обсуждении фильма «Зеленый патруль» учащимися четвертых классов принимал участие режиссер картины Г. Нифонтов; фильма «Белеет парус одинокий» учащимися пятых классов — Д. Сагал; фильма «Капитанская дочка» учащимися 7-го класса — И. Арепина. В обсуждении фильмов «Бей, барабан!», «Школа мужества», «Два капитана», «Чудотворная» принимали участие режиссер А. Салтыков, актеры Л. Харитонов, В. Михайлов, кинооператор П. Сатуновский и др.

Их рассказы о том, как проходили съемки, как актеры перевоплощались в своих героев, как средствами кино раскрывалась ведущая мысль картины, вызывали огромный интерес участников обсуждения, помогали им разобраться в достоинствах и просчетах фильма и дать ему правильную оценку.

В тех случаях, когда фильм создавался не на московской киностудии, члены актива киноклуба обращались с письмами в киностудию с просьбой рассказать о фильме.

Так, режиссер Киевской киностудии С. Цыбульник прислала юным кинолюбителям школы № 410 ответ на пяти страницах, в котором подробно описала, как создавался фильм «Мальчики».

Это письмо было зачитано во время обсуждения фильма, и ребятам казалось, что режиссер находится с ними рядом.

Особо вспоминается обсуждение фильма «Школа мужества». Проводилось оно членами кружка юных любителей кино совместно с учащимися шестых классов, где повесть Гайдара «Школа», по которой поставлен фильм, рекомендована учебной программой для внеклассного чтения, однако в зале оказались учащиеся и пятых, и седьмых, и восьмых классов; помещение не могло вместить всех.

Широкую работу по пропаганде решений XXII съезда развернул кинолекторий «Знание» школьного киноклуба. В нем проводились кинолекции по актуальным вопросам; здесь выступали специалисты, приглашенные через районное отделение общества «Знание» педагоги и учащиеся старших классов.

Вначале было так: выступал лектор, а затем как иллюстрацию демонстрировали фильм. В дальнейшем методику кинолекции мы разнообразили: фильм давали по ходу лекции, теснейшим образом увязывая с ее содержанием.

При обсуждении работы школьного киноклуба за год на педагогическом совете школы директор и завуч, педагоги и классные руководители отмечали, что киноклуб способствует закреплению, углублению и расширению знаний учащихся, полученных на уроках, а также оживлению всей внеклассной работы — утренников, лекций, сборов пионерских отрядов, бесед и широких читательских конференций. Киноклуб оказывает большое влияние на воспитание моральных качеств учащихся, помогает формировать их мировоззрение, характер, эстетические взгляды, помогает воспитывать у них правильное понимание произведений киноискусства.

Не так давно в нашей школе прошел специальный семинар директоров фильмотек Москвы, организованный Московским городским институтом усовершенствования учителей. Он был посвящен работе киноклуба школы.

Участники семинара дали высокую оценку школьному киноклубу и приняли решение широко распространить его опыт в других московских школах. В связи с этим нельзя не напомнить справедливую мысль редакции журнала «Искусство кино», высказанную в открытом письме к президенту Академии педагогических наук И. А. Каирову: «Могучая сила стучится в двери советской школы. Надо отворить эти двери...».

Школа № 410 Москвы открыла их и убедилась, «как важен союз между школой и киноискусством в борьбе за коммунистическое воспитание нового поколения».

Н. УРИЦКИЙ,

директор фильмотеки Калининского РОНО, учитель, руководитель клуба юных любителей кино при школе № 410

Москва

Киноклуб в Политехническом институте

К нам приезжают кинематографисты из Вильнюса и Москвы, приходят каунасские журналисты и преподаватели, они рассказывают нам об искусстве кино. А мы, студенты Каунасского политехнического института, слушаем их лекции. И не только слушаем. Наши вечера проходят оживленно, мы спорим и размышляем.

На открытии клуба выступил с лекцией «Лучшие работы советских кинематографистов» известный литовский оператор И. Грицюс. Затем мы посмотрели картину «Баллада о солдате» и состоялась дискуссия по этому фильму.

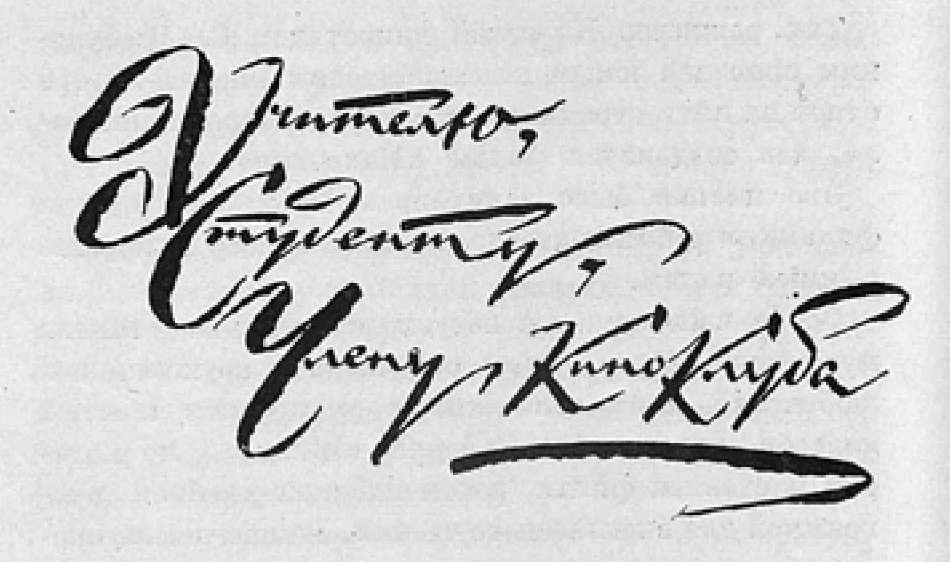
У нас в гостях был оператор Леонид Косматов. Он рассказал нам об основах операторского мастерства. И когда мы обсуждали в тот вечер фильм «Чистое небо», то естественно, что операторской работе было уделено большое внимание.

Вот некоторые из лекций, прочитанных в нашем клубе кино: «Последние дни войны в советской кинематографии», «Новаторство в советской кинематографии», «Об итальянском киноискусстве». Нам не всегда удавалось найти специалистов кино. Но надо отдать должное и тому, что люди других профессий готовились к докладам серьезно. Нам показались интересными выступления инженеров Ратаускаса, Минпотаса, журналиста Портнова, студента Степановичюса.

В клубе мы встречаемся один раз в неделю. На занятия приходят около трехсот студентов. Мы не думаем, что все в нашей работе совершенно. Однако приобретается опыт, а интерес к работе клуба растет. Это и понятно — тяга к эстетическим знаниям у нашего народа огромная. И киноклубы в какой-то мере ее удовлетворяют.

И. ТУРОВНИКОВ

Каунас



Л. КОЖИНОВА

Все начинается с писателя

Современный кинофильм — произведение сложное и создаваемое коллективно. Кино принадлежит к искусствам синтетическим, то есть рождающимся из органического слияния разных видов искусств, из творчества сценариста, режиссера, актера, оператора, художника, композитора. Каждый приносит свое ви́дение жизни, свое поэтическое осмысление действительности, свою творческую волю. И в органическом слиянии творческих индивидуальностей разных художников, объединенных одним общим замыслом, в диалектическом взаимодействии, взаимообогащении и единстве и состоит чудо рождения настоящего произведения киноискусства.

Создание, художественная организация такого произведения — дело необычайно сложное и ответственное.

С чего начинается работа над фильмом?

Прежде всего надо иметь сценарий, скажет читатель. И он будет совершенно прав. Теперь это ясно всем. Но не всегда это было так. Да и что такое сценарий, каково его место в ряду произведений других искусств? Этот вопрос имеет большую и сложную историю.

Как это ни покажется странным, кинодраматургия — эта первооснова фильма — самая молодая область творчества в кино. Первым кинематографистом был оператор, потом пришел актер, следом за ним режиссер. И только значительно позднее, когда кино перешло от чисто внешнего изображения событий к человеческим характерам, судьбе человека, понадобилась предварительная организация сложного процесса создания кинозрелища, возникла потребность в сценарии.

Вначале киносценарий представлял собой лишь очень элементарное описание последовательности картин, сцен, необходимых для развертывания сюжета.

Вот как выглядел, например, сценарий Б. Леонидова для немого фильма «Дом в сугробах» (1927); слева указывается место действия, справа — события, поступки персонажей и т. п.:

Двор оружейного склада.	Большая очередь рабочих и работниц.
»	Рабочие получают винтовки.
»	Женщины — кирки и мотыги.
Улица	Очередь у продовольственной лавки.
»	Лицо спекулянта; злобно ропщет.
»	Очередь. Топчутся. Греются на месте.
»	Ноги. Разная обувь: боты, сапоги, валенки, галоши и т. д.
»	Несколько лиц, стоящих в очереди, шепчутся злобно. (У всех буржуазный вид.)
»	Спекулянт держит в руке полученный паек (овес), показывает окружающим и ругается.
»	Другая очередь (свободная профессия).
»	Композитор. В глазах жадность. В очереди толчея. Вытолкнули композитора. Он хищно бросается на свое место.

Улица		(Третья очередь). Рабочие и работницы. На первом плане рабочий с винтовкой.
»		(2-я очередь). Композитор проталкивается через толпу и выходит на первый план.
»		В руке... полученный паек — жмыхи.
»		(3-я очередь). Рабочий (Сидор) получил паек — 400 гр. хлеба, и т. д.

Как мы видим, о литературных достоинствах сценария не приходится и говорить. Сценарий здесь — это лишь изложение сюжета, последовательное указание объектов съемки. Такие сценарии писались только для режиссера, оператора и имели чисто вспомогательное, узкопроизводственное техническое значение.

Но постепенно, вместе с развитием киноискусства, сценарий занимает все более и более важное место в постановке кинофильмов. В 20-е годы выдвинулась группа талантливых профессиональных сценаристов — Н. Зархи, Н. Агаджанова, В. Туркин, Б. Леонидов и другие. Приходят в кино большие писатели: И. Бабель, Вс. Вишневский, блестяще выступают как сценаристы А. Довженко, С. Эйзенштейн.

С приходом в кино звука окончательно формируются основные черты сценария советского звукового фильма, складываются эстетика и творческие принципы кинодраматургии. Сценарии становятся самостоятельными произведениями литературы и начинают выходить отдельными изданиями. В эти годы создаются сценарии таких классических советских фильмов, как «Член правительства», «Мы из Кронштадта», «Чапаев», трилогия о Максиме и др.

Сейчас в кино работает большой отряд опытных мастеров сценарного дела и молодых драматургов.

Но кинодраматургия все еще находится в развитии, в становлении. Форма сценария до сих пор еще очень подвижна, не канонична. В этой области творчества, как и во всем искусстве кинематографа, происходят интереснейшие поиски, отвечающие тем большим задачам, которые стоят перед всем киноискусством.

●

Путь фильма к зрителю — путь сложный, длительный и непрямой. Замыслу, возникшему в творческом воображении кинодраматурга, предстоит получить свое первое воплощение в форме литературного сценария. Затем на этой основе в результате совместных усилий режиссера, актера, оператора, художника, звукооператора воплотиться на экране в виде произведения киноискусства, воздействующего на зрителя звуко-зрительным образом, то есть образом, возникающим из органического слияния движущегося изображения, слова и звука.

Художественная организация кинофильма — дело необычайно сложное. «Работать с натуры на мольберт-пленку» (по выражению Вс. Вишневского) при создании такого произведения, каким является современный кинофильм, невозможно.

Именно этой сложностью, синтетичностью киноискусства и определяется необходимость выделения сценарной работы в качестве особой ступени творческого и производственного процесса. Ведь и в театральном искусстве появлению спектакля также предшествует самостоятельный творческий процесс создания пьесы. То обстоятельство, что замысел имеет одну, так сказать, фактуру — словесную, литературную форму, а исполнение — фактуру экранного изображения, порождает иногда своеобразное противоречие — противоречие между сценарием и фильмом, между сценаристом и режиссером, между все увеличивающейся художественно-идейной ролью сценария и обветшалой производственной традицией рассматривать его лишь как фактор вспомогательный. Эти сложные отношения принимают характер противоречий потому, что в кинематографе авторство режиссера-постановщика выступает более четко — ведь в отличие от театрального искусства, где каждая пьеса может иметь много разных постановок, интерпретаций разными режиссерами, исполнителями, всякий сценарий ставится только один раз, каждый созданный кинодраматургом образ имеет только одного исполнителя и т. д.

Следы этих нерешенных противоречий, вытекающих из самой природы синтетического и коллективного искусства кино, заметны еще и сейчас в некоторых теоретических работах, в практике отдельных режиссеров и кинодраматургов.

Конечно, каждый человек может взять камеру, отснять ряд кадров и в той или иной последовательности смонтировать их. Но из отснятого материала не получится фильма,

если: а) у автора не было предварительного замысла, определяющей художественной идеи и б) если эта ведущая идея не приобрела в его голове завершенный образно-драматургический характер. Другими словами, только при наличии хотя бы «мысленного» сценария возможно создание любого, даже самого маленького и незначительного кинопроизведения.

Очень хорошо сказал выдающийся французский режиссер, сценарист и теоретик Рене Клер: «Мой фильм готов — осталось только его снять».

А когда этот «мысленный фильм» отливается в словесную форму, в фактуру литературного произведения, возникает литературный сценарий.

Итак, сценарий — это произведение, написанное для его последующего воплощения на экране, для создания на его основе кинофильма.

Сценарий — детище кинематографа, порожденное его синтетической природой. Все достоинства, вся образность сценария существуют для того, чтобы по-новому ожить на экране — в кинообразах.

Эта словесная, литературная стадия формирования фильма настолько ответственна, настолько сложна и требует такой степени точности, конкретности, зрелости художественной мысли, мастерства образного письма, что настоящий сценарий обычно сам предстает как произведение искусства, как своеобразное явление литературы. «Литературность» сценария есть его в т о р а я природа, порожденная п е р в о й и о с н о в н о й — к и н е м а т о г р а ф и ч е с к о й. Сценарий, обладающий высокими литературными достоинствами, становится как бы явлением сразу двух искусств. Таковы произведения советских и зарубежных мастеров — сценарии Эйзенштейна, Довженко, Н. Зархи, Вишневского, Чаплина, Дзаваттини и др. Таковы лучшие работы наших молодых кинодраматургов Б. Метальникова, В. Ежова или пришедших в кинематограф из литературы, журналистики и театра С. Антонова, В. Тендрякова, Д. Храбровицкого, В. Розова и др.

Сценарий может и не обладать «литературностью» в узком смысле этого слова. Такими, например, во многом, были сценарии немого кино, которое больше показывало, чем рассказывало (вспомним приведенный выше образец сценария немого кино). Сценарий выдающегося современного японского фильма «Голый остров» Кането Синдо также едва ли есть произведение литературы, так как в нем целиком господствует зрительная образность, а слово как художественный, эмоционально воздействующий элемент абсолютно выключено. Поэтому, для того чтобы сценарий «Голого острова» читался как литературное произведение, по нему надо было бы написать лирическую или эпическую поэму, переводя его специфическую зрительную, пластическую образность в фактуру искусства словесного, литературного. Или представим себе литературное, словесное описание комических трюков в ранних фильмах Чаплина или в недавно прошедшей по нашим экранам картине «Мой дядя» Ж. Тати — вряд ли это даст читателю хотя бы частицу той радости, которую он получает, будучи зрителем этих чисто пластических образов в фильмах.

Таким образом, мы можем сказать, что литературность сценария есть явление, возникшее и утвердившееся на определенном этапе развития киноискусства. Можно утверждать, что только с появлением звукового кино сценарий приобрел настоящую литературную ценность, кинодраматургия стала фактом литературы и в то же время литература стала важнейшим фактором кино. Ибо когда речь героев прямо зазвучала с экрана, текст сценария, слово превратилось из вспомогательного элемента, обозначавшего ранее лишь сюжетную канву, в живую ткань художественного произведения кинематографа, в его важнейшую органическую составную часть.

Так литература пришла в кинематограф, так сценарист стал подлинным писателем, художником слова. В этом состоит основная закономерность развития современного киноискусства.

Правда, и тут есть исключения: иные итальянские кинорежиссеры, например Росселини, следуя старинным принципам итальянской комедии дель арте, дают возможность актерам импровизировать и варьировать диалог на съемках. Но это все-таки не исключает и для них сценария как идейно-художественной основы фильма. (Все сказанное относится и к документальному кино, где сценарий — заранее продуманный план съемок материала, а также дикторский текст — приобретает особенное значение. Но вопрос о сценарии в документальном кине-

матографе требует специального рассмотрения.)

Знакомство с издающимися в большом количестве у нас и за рубежом сборниками киносценариев еще раз убеждает в этом. Эти произведения, как правило, являются настоящей большой литературой и интересны широкому кругу читателей.

В последнее время на Западе появилось модное течение — дедраматизация. Эта теория отвергает идейность, образность, познавательную ценность киноискусства и использует экран для проповеди крайнего субъективизма и упадочнических идей. Теоретики и практики дедраматизации выступают против драматургии как средоточия образной силы искусства, против законов сюжетосложения, призывают художника слепо следовать за «потоком жизни», казалось бы, не организованной никакими художественными средствами.

Борьба с дедраматизацией в ее реакционных проявлениях — это борьба за развитие и упрочение драматургии как основы современного фильма, за подлинно правдивое, отвечающее новым потребностям жизни киноискусство.

Что же прежде всего важно для киносценария? В чем его главная ценность?

Как и во всяком художественном произведении, это прежде всего точно осознанная идейная позиция автора, а отсюда — художественная определенность и цельность, своеобразие и точность замысла. Сценарий, как и всякое произведение искусства, должен открывать новые стороны действительности, новые отношения, новые черты характеров, ранее эстетически не освоенные. Замысел воплощается в сложной системе драматургического произведения: в драматическом конфликте, то есть в столкновении различных сил, людей, обстоятельств, в сюжете, в образах-характерах, и предполагает то или иное жанровое решение — драма, комедия, эпопея и т. д. Открывая новое в многообразной и сложной современной действительности, такие сценарии становятся подлинными художественными открытиями. Таковы сценарии фильмов «Броненосец «Потемкин» Н. Агаджановой и С. Эйзенштейна, «Мать» Н. Зархи и Вс. Пудовкина, «Земля» и «Арсенал» А. Довженко, «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского и Е. Дзигана, «Путевка в жизнь» Р. Янушкевич, А. Столпера и Н. Экка, «Чапаев» бр. Васильевых, «Член правительства» К. Виноградской, А. Зархи и И. Хейфица, трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, фильмы о Ленине А. Каплера и М. Ромма и многие другие. Их авторы приносили в киноискусство свою тему, своих героев, свое ви́дение революционного прошлого и современности, открывали новые пласты действительности. Советские кинодраматурги и режиссеры 20-х и 30-х годов были подлинными новаторами, потому что с их произведениями в искусство входили новые темы, ломались старые представления о кинематографичности того или иного жизненного материала — так называемой «фотогении».

Так ворвался в киноискусство С. Эйзенштейн с невиданным доселе в кино новым героем — народной революционной массой («Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь»). Принесли свою тему Н. Зархи и Вс. Пудовкин («Мать», «Конец Санкт-Петербурга») — тему развития и становления человека в революционной борьбе. «Я стремлюсь строить сценарий, исходя из максимальных драматических противоречий — столкновения большого события общественного значения — забастовки, стачки, войны, революции и т. д., со сложнейшей противоречивой коллизией в жизни персонажа, строить так, чтобы это событие, создавая поворотный момент, переломный этап в жизни персонажа, заставило его «снять» старую линию жизнеотношений и обнаружить другое, новое качество»,— говорил Н. А. Зархи в 1934 году в лекции «О моем творческом опыте»*. Со своим поэтическим ви́дением действительности, тесно связанным с украинским народным эпосом, пришел Александр Довженко («Звенигора», «Земля», «Арсенал»).

Так началось большое советское кино.

Эти новаторские традиции были подхвачены и развиты многими талантливыми советскими кинодраматургами и режиссерами, творческое претворение этих традиций отчетливо ощущается и в современных достижениях нашего кино — в фильмах «Баллада о солдате» В. Ежова и Г. Чухрая, «Летят журавли» В. Розова и М. Калатозова, «Коммунист» Е. Габриловича и Ю. Райзмана, «Девять дней одного года» Д. Храбровиц-

* «Вопросы кинодраматургии». Сб. статей, вып. 3., М., «Искусство», 1959, стр. 356.

кого и М. Ромма и других. Эти традиции оказали огромное влияние на драматургию и режиссуру передового кино во всем мире — итальянскую, мексиканскую, французскую и другие.

И тут мы подходим ко второму необычайно важному закону киносценария — закону соответствия замысла сценария и замысла режиссуры. Для того чтобы случилось «чудо» возникновения фильма, необходимо, чтобы замысел сценариста сомкнулся с замыслом режиссера, с его идеями, взглядами на жизнь, на искусство, с его мироощущением.

Ведь одной из основных и специфических сложностей, присущих кинематографу (и театру, то есть искусствам коллективным), является возможное противоречие между замыслом одного художника — сценариста — и системой замыслов коллектива художников съемочной группы — режиссера, оператора, актеров и других, а также противоречие между мерой таланта, художественного интеллекта, творческой манеры, стиля сценариста, с одной стороны, и режиссера, оператора, актеров и других — с другой. Только творческое преодоление этих противоречий, только органическое слияние творческих воль дает настоящее произведение киноискусства. Тут возможны самые различные пути.

Может быть, в наиболее ясной и идеальной форме это соответствие проступает в творчестве крупнейших мастеров киноискусства, которые соединяют в одном лице сценариста и режиссера. Таково творчество А. Довженко, Ч. Чаплина, С. Эйзенштейна (например, фильм «Иван Грозный»), Ф. Феллини и некоторых других. В их деятельности единство творческого процесса создания кинопроизведения выступает в чистом виде, хотя само по себе такое соединение — явление не частое. И тут ясно видно, что исторически сложившаяся в кино отвлеченность драматургической работы от режиссерской не есть разделение обязательное, между этими ступенями нет никакой непроходимой грани.

История кино знает много случаев полного и органичного слияния в работе творчества двух художников. Таково, например, многолетнее содружество Е. Габриловича и Ю. Райзмана («Последняя ночь», «Машенька», «Урок жизни», «Коммунист»), Н. Зархи и Вс. Пудовкина (на чьи фильмы мы уже ссылались выше), Вс. Вишневского и Е. Дзигана («Мы из Кронштадта») и других.

Возможны и иные случаи, когда соединяются художники, казалось бы, очень разные по своим творческим установкам, направленности своего таланта. Так было в работе совсем творчески не схожих драматурга В. Розова и режиссера М. Калатозова. И тут неожиданное слияние неповторимого своеобразия художественного почерка каждого породило яркий, взволнованный фильм «Летят журавли», ставший вехой в развитии советского послевоенного искусства, фильм, получившийся не «розовским», не «калатозовским», а принципиально новым, живущим по своим особым законам явлением киноискусства.

Итак, высокохудожественное произведение кинодраматурга и мастерство кинорежиссера и всего творческого коллектива — вот что в конечном счете определяет успех фильма. Только тогда проявляется в полной мере кинематографическая ценность сценария, значительность его содержания, образов, конфликтов, когда режиссер подходит к их воплощению подлинно творчески, когда в основе его работы лежит замысел, полностью отвечающий замыслу сценариста.

При этом роль режиссера-постановщика в кино гораздо выше и ответственнее, чем в театре. Ведь, как уже говорилось выше, киносценарий, в отличие от театральной пьесы, которая ставится неоднократно и может иметь множество режиссерских интерпретаций, как правило, воплощается на экране один-единственный раз, режиссерская трактовка его является единственной и неповторимой.

И именно в результате полного творческого содружества режиссера и драматурга рождались и классические советские фильмы и лучшие фильмы последних лет: «Чужая родня» В. Тендрякова и М. Швейцера, «Дом, в котором я живу» И. Ольшанского, Я. Сегеля и Л. Кулиджанова, «Чистое небо» Д. Храбровицкого и Г. Чухрая и многие другие.

Для лучших фильмов характерно такое слияние сценарного и режиссерского начал, такое совершенство в воплощении замысла кинодраматурга, что уже трудно отделить, где тут заслуга сценариста, а где режиссера. Фильм воспринимается как нечто целое,

единое и органичное. И в этом, может быть, лучшая похвала сценаристу. Условием такого единства являются творческие взаимоотношения сценариста и режиссера на всех этапах создания фильма — от рождения замысла до его экранного воплощения.

Как чисто режиссерская находка воспринимаются, например, замечательные начало и конец новеллы «Последняя осень» в фильме С. Юткевича «Рассказы о Ленине». Однако, прочитав сценарий Е. Габриловича «Рассказ о Ленине», напечатанный в его «Книге сценариев», можно убедиться, что эти очень выразительные по своему пластическому рисунку и полные высокого драматизма проходы коменданта Белова по пустым комнатам ленинского дома до приезда Ленина и после его смерти найдены и образно решены сценаристом. Режиссеру принадлежит тут честь их точного и интересного воплощения.

Так же в фильме «Сорок первый» режиссера Г. Чухрая яркое кинематографическое решение многих сцен (например, рассказа поручика о Робинзоне Крузо) найдено сценаристом Г. Колтуновым, создавшим свой интересный сценарий на основе рассказа Б. Лавренева, а кажется режиссерской и операторской находкой.

Всем запомнилась прекрасная по своей кинематографической выразительности сцена встречи военного эшелона в фильме «Чистое небо» Г. Чухрая и Д. Храбровицкого. И эта сцена, такая, казалось, чисто режиссерская, подготовлена и решена в сценарии. Подобных примеров можно привести много. Такие сцены, интересно задуманные и тщательно подготовленные в сценарии и талантливо воплощенные в фильме, как правило, бывают наиболее удачными.

К сожалению, в практике еще часты и другие случаи, когда сценарист пишет «приблизительные», аморфные эпизоды или когда режиссер произвольно изменяет сценарий, исключает сцены, важные для авторского замысла. Целые куски переписываются, подгоняются под индивидуальные качества того или иного актера, отсекается ряд важных сюжетных линий, искажается центральный драматический конфликт. И в результате авторский замысел предстает в совершенно неузнаваемом и искаженном виде. И тогда получаются серые, неинтересные, просто плохие фильмы. В таких случаях противоречие между сценаристом и режиссером приводит к прямой катастрофе.

Правда, надо помнить, что часто такое отношение к сценарию объясняется его низким качеством, недостаточной кинематографичностью, невысокими литературными достоинствами.

●

Мы уже говорили о синтетичности киноискусства, о его связи со смежными искусствами: литературой, театром, живописью, музыкой. Эта синтетичность представляет собой не просто механическое суммирование элементов смежных искусств, а их взаимодействие, взаимопроникновение, взаимообогащение и органическое слияние в фильме. Это единство подготовляется в киносценарии.

Посмотрим, как строится и из чего состоит сценарий.

Сценарий включает в себя четыре основных элемента: описательную часть, то есть ремарки; диалог, то есть прямую речь персонажей; дикторский или авторский текст, то есть звучащий за кадром голос автора, рассказчика или персонажа; пояснительную надпись.

Рассмотрим каждый из этих элементов в отдельности.

Каждое слово в киносценарии должно быть так или иначе воплощено на экране. Диалог прозвучит как речь действующих лиц, дикторский текст — как голос за кадром, ремарка воплотится в действенно-изобразительную часть фильма, а надпись даст дополнительные сведения о месте, времени действия и т. п.

В сценарии немого фильма надписи занимали очень большое место и заменяли собой и диалог, и дикторский текст, и часто ремарку. Конечно, в современном звуковом кино они потеряли свое прежнее значение. Однако можно указать, например, на сценарий и фильм Д. Храбровицкого и М. Ромма «Девять дней одного года», где наряду с дикторским текстом для связи отдельных «дней»-новелл применяется надпись, например: «Первый день. Ранняя осень». В данном случае надпись не только связывает отдельные новеллы, не только ведет счет девяти дням, но и выполняет композиционную роль — эти надписи подчеркивают новеллистическое построение сюжета фильма.

В упоминавшемся уже нами необычайно скупом по использованию выразительных средств бессловесном фильме «Голый остров» тоже используются очень краткие надписи «Зима», «Осень» и т. п., которые говорят о течении времени, придают картине эпическое звучание.

Необычайно важна в киносценарии ремарка. Если в театральной пьесе ремарка обычно характеризует время, обстановку действия, внешний облик героев и сообщает о некоторых действиях («Столовая», «Утро», «Вошел», «Подошел к столу» и т. п.), то в киносценарии ремарка представляет собой образную характеристику всего сложного кинематографического действия и охватывает все стороны кинопроизведения, она воплотится на экране в пейзаже, в обстановке действия, прозвучит в музыкальном и шумовом решении фильма, передаст в системе кадров последовательность событий, поведение действующих лиц.

Вот как описана в сценарии Д. Храбровицкого «Чистое небо» одна из важнейших сцен — сцена, когда Саша ожидает Алексея возле многоэтажного дома, где решается вопрос о его полной реабилитации.

«...Была весна, но мороз еще держался. Лужицы поблескивали ледком, и изо рта валил пар.

Постукивая каблучками по звонкому асфальту, Саша прохаживалась взад и вперед перед подъездом с дубовой дверью.

Постепенно стало темнеть, и день сменился вечером. В окнах зажегся свет.

Саша совсем окоченела. Она старательно дышала на свои ладошки, как в ту далекую военную зиму, когда где-то посеяла варежки.

Ходила взад и вперед и смотрела на дубовую дверь... Сколько прошло часов, она не знала. Ей казалось, что прошла уже вечность...

В здание входили, из него выходили, но все это были чужие люди.

Вот вышел военный в погонах старшего лейтенанта... За ним появился Алексей... За Алексеем следовал еще один военный...

Сердце у Саши сжалось... Но военные, обойдя Алексея, двинулись своей дорогой.

А он остался стоять на гранитных ступенях.

Саша подбежала к нему. Казалось, он ее не заметил.

— Алеша! — позвала она.— Что с тобой, Алеша?

Алексей протянул сжатую в кулак руку и медленно разжал пальцы.

На ладони лежала Золотая Звезда...

Лицо его было сурово и неподвижно.

Глаза не выражали ничего...».

При помощи умело построенной ремарки (читатель, конечно, понял, что приведенная выше выдержка из сценария есть авторская ремарка, которая перебивается лишь одной репликой — восклицанием) авторы сумели передать состояние героев в важнейший момент в их жизни. Нам не показывают, что происходит с Алексеем внутри этого дома, мы не слышим диалогов, мы вместе с Сашей остались у порога здания, на улице. Но использованный тут прием отраженного показа действия помогает созданию насыщенной и драматической сцены.

Можно представить себе, что сценарии таких лишенных диалогов фильмов, как тот же «Голый остров» или «Украли бомбу» Попеску-Гопо, представляют собой, по сути дела, сплошную ремарку с несколькими надписями.

Диалог является одним из важнейших элементов сценария современного звукового фильма.

Так же как и в театре, он является одним из основных средств художественной выразительности и выполняет те же задачи: раскрывает характеры, сущность событий, мысль автора. Своеобразие кинематографического диалога связано со спецификой фильма — его монтажным построением, непрерывностью действия, большим значением изобразительного ряда, обстановки действия, возможностью показать крупно на экране тончайшие оттенки выражения на лице актера, жест, деталь. Кроме того, театральный зритель постоянно ощущает условность всего происходящего на сцене, условность декораций, освещения и др. Кинематограф обычно дает максимально достоверное воспроизведение действительности. Поэтому диалог должен соответствовать окружающей обстановке. И окружающая обстановка, фон, на котором происходит разговор, в свою очередь придает репликам героев дополнительное значение, как бы подчеркивает внутренний смысл, подтекст внешне часто обыденных слов.

Примером такого органического сочетания диалога с обстановкой действия, с ремаркой

и дикторским текстом является финальная сцена в сценарии Е. Габриловича «Коммунист»:

«... Уже стемнело, кончался короткий, сырой осенний день, а Анюта все еще стояла перед могилой. Проснулся у нее на руках и заплакал ребенок. Она перекрестилась и пошла к воротам.

Вдруг кто-то окликнул ее:

— Анюта!

Анюта вздрогнула от неожиданности, повернулась, поправила платок.

Неподалеку от нее стоял Федор.

— Чего тебе? — негромко спросила она.

Горестный, он уставился в землю, не зная с чего начать.

Потом, повздыхав, проговорил:

— Ну так как?.. Что теперь делать будем?.. Вот оно как все вывернулось-то!..

Она молча пошла к выходу с кладбища, он за ней.

В воротах сказал:

— Ведь я к чему? Жить-то где теперь будешь? Ведь сгорело все... А у нас с тобой дом... Печь натоплена... И хлеб есть, и пшено на всю зиму припасено... А?.. Анюта!..

Они вышли из кладбищенских ворот. Ободренный молчанием жены, Федор уже увереннее продолжал:

— И мальчонка без батьки-то, а?.. А я ему заместо отца буду... Пущай живет. Ведь любовь у меня к тебе, любовь!— с огромной нежностью и отчаянием сказал он.

Она медленно покачала головой.

— Нет, Федя. Ни к чему это.

— Ведь помрешь!— завопил Федор.— Ничего же нет!.. Холод ведь... Крыши, и той нет!..

Она покачала головой.

— Ничего, не помру... Как народ, так и я.

И ускорила шаг. До перекрестка они шли молча. Тут дороги расходились: одна вела в Загору, другая в Теребеевку.

— Шел бы ты лучше на стройку,— сказала тихо Анюта,— гляди, ведь все сызнова надо... Руки-то ой как нужны!

Он подумал, вздохнул.

— Нет!.. У нас у самих делов много... Сарай надо чинить, картошку копать...

Она некоторое время смотрела на него, глубоко задумавшись. Потом повернулась и пошла по дороге в Загору.

А Федор постоял, посмотрел ей вслед и двинулся по дороге в Теребеевку.

Он шел вдоль осенних трясин, тяжко чавкая в грязи сапогами. Оглянулся, чтобы в последний раз взглянуть на Анюту.

Анюта шла с сыном на руках. Тонкий черный дымок потушенного, но еще не угасшего пожарища вился впереди.

— *На этом обрывается рассказ моей матери,— слышится голос повествователя. — Я не знал моего отца, но он с удивительной ясностью стоит передо мной, этот скромный, упрямый, нескладный, неистовый человек, о котором с гордостью можно сказать: коммунист!*

Накрапывал дождь. Бежали по небу холодные быстрые тучи».

С большим мастерством драматург поднимает в таком, казалось бы, бытовом, интимном диалоге большие вопросы жизненного пути, будущего этих людей. И этот идейно насыщенный смысл диалога вырастает не только благодаря его точности, сжатости, правдивости и индивидуализированности, но и из естественного сочетания его с обстановкой действия, с пейзажем, который как бы продолжает рассказ о судьбах героев фильма: могила убитого кулаками коммуниста Василия, дымок только что потушенного пожарища Загоры, две дороги, по которым в разные стороны расходятся эти двое когда-то близких людей.

Так различные средства кинематографической выразительности, сплетаясь, обогащают диалог в киносценарии и сами наполняются особым смыслом.

Те же качества отличают диалог и в других советских киносценариях. Вот как сжато и лаконично передаются в сценарии «Член правительства» большие изменения, происшедшие с героями, со всей жизнью колхозного села, в сцене возвращения домой Ефима Соколова после длительного отсутствия:

«Саня легла мужу головой на плечо, шепчет:

— Муж мой милый, батюшка ты мой, дождалась!.. Ой, счастье какое! Ну, что это я, ой... Ужинал?

Встала, потянула Ефима. Оба подошли к столу, сели.

Александра (*встав*). Ой, да что же это я!..

Ефим (*стеснительно*). Да нет, Саня, спасибо, я не хочу.

А л е к с а н д р а (*приносит еду*). Да ну уж, поешь. Небось проголодался в дороге-то.

Е ф и м (*посмотрев на еду*). Разве сегодня воскресенье?

А л е к с а н д р а. Пятница».

Предельно сжатый диалог характеризует резко изменившуюся жизнь Сани, всего колхоза и растерянность Ефима, его неспособность понять то новое, что появилось за время его отсутствия. А сколько слов понадобилось бы героине в театре, чтобы объяснить мужу, что они теперь живут гораздо лучше и едят хорошо и в будние дни!

В разобранном финальном отрывке из сценария «Коммунист» мы уже столкнулись с еще одним компонентом киносценария — с голосом повествователя, закадровым текстом.

Это голос «невидимого человека», голос рассказчика, автора, являющийся своеобразным комментарием к изображаемым событиям. В частности, в «Коммунисте» введение голоса повествователя — сына убитого героя — придало фильму более лирическое, теплое звучание и помогло воплощению мысли о преемственности поколений, о продолжении дела отцов сыновьями, о вечности идей коммунизма.

Дикторский текст, возникший еще в недрах немого кино в виде надписей, смог обрести полную художественную силу только в звуковом фильме. Впервые он появился в первом советском звуковом фильме «Путевка в жизнь» А. Столпера, Р. Янушкевич и Н. Экка (1931). Правда, в этой первой попытке авторы еще не решились дать закадровый голос в чистом, так сказать, виде и соединили его с изображением на экране замечательного артиста В. Качалова, читающего стихотворный текст в начале и конце фильма.

С тех пор дикторский текст из средства вспомогательного, второстепенного превратился в важный элемент, выполняющий серьезные идейные и художественные функции. Он может служить самым разным целям — быть информацией, характеризовать развивающееся действие, быть авторским комментарием к происходящим событиям, выражать разнообразные чувства, может быть философским и лирическим раздумьем о жизни, высказанным от лица автора или от лица героя, как в произведениях А. Довженко.

Дикторский текст в сценарии и фильме «Баллада о солдате» В. Ежова и Г. Чухрая, композиционно служащий обрамлением действия фильма, несет огромную идейную и эстетическую нагрузку. В самом деле, в начале фильма авторы говорят нам: «Вот уже много лет она выходит сюда. Нет, она никого не ждет... Тот, кого она ждала, ее сын, Алешка, не вернулся с войны. Она знает, что он не вернется: он похоронен далеко от родной земли, у деревни с нерусским названием. Ранними веснами чужие люди приносят на его могилу цветы. Они называют его русским солдатом, героем, освободителем. А для нее он был просто Алеша, сын, мальчик, о котором она знала все от рождения до дня, когда он уезжал по этой дороге на фронт. Он был нашим сверстником, мы вместе с ним были на фронте, и мы вам расскажем о нем историю, о которой не все знает даже его мать».

Казалось бы, странное начало для фильма. Авторы сразу сообщают развязку, говорят, что их задача — не в показе того, убит или не убит герой, а в размышлении о судьбах простого солдата, о том, кто, какой человек погублен войной. И в соответствии с этой идейной и эстетической установкой, заявленной в дикторском тексте, строится и весь фильм — он не о войне, а о человеке, солдате Алеше, и показывают его авторы в основном не в военных сражениях, а в короткие дни солдатского отпуска.

Очень характерен для современной кинодраматургии с ее пристальным интересом к внутренней жизни человека, к его сложному духовному миру и «внутренний монолог» — текст, звучащий с экрана не от имени автора, а от имени одного из героев.

«Внутренний монолог» дает драматургу еще одно средство глубокого раскрытия сложных образов современного человека. В этом плане интересно использование «внутреннего монолога» в сценарии «Девять дней одного года».

В этом фильме, построенном на необычайно остром, действенном диалоге, авторы применяют «внутренний монолог» для характеристики только одного действующего лица — Лели. Дважды вводится «внутренний монолог» Лели, который раскрывает ее душевные переживания в очень серьезные моменты ее жизни. Такая избирательность в использовании этого приема не случайна, ибо именно образ Лели, в отличие от обра-

зов Гусева и Куликова, данных в борьбе, действии, в острых спорах, нуждается в подобном художественном средстве.

•

Мы попытались дать краткую характеристику некоторых основных проблем драматургии кино и элементов сценария, создать у читателя представление о том многообразии идейных и художественных средств, которыми обладает современная кинодраматургия.

Ведь для того чтобы верно воспринять все то идейное и художественное богатство, которое несет в себе современный фильм, чтобы правильно оценить его во всей сложности и своеобразии, чтобы увидеть все его просчеты и достоинства, надо четко представлять себе, как строится, как создается фильм. Верное представление о роли различных компонентов киноискусства, о разных творческих этапах процесса создания фильма, о месте каждого участника этого коллективного труда, а особенно кинодраматургии — идейно-художественной основы киноискусства,— необходимо каждому, кто любит кинематограф и заинтересован в его успехах.

БИБЛИОГРАФИЯ

И. Вайсфельд, Мастерство кинодраматурга, М., 1961.

«Вопросы кинодраматургии». Сб. статей. Вып. 1-й, М., 1954. Вып. 2-й, 1956. Вып. 3-й, 1959. Вып. 4-й, 1962.

Н. Крючечников, Композиция фильма, М., 1960.

С. Фрейлих, Драматургия экрана, М., 1961.

В. Юнаковский, Сценарное мастерство, М., 1960.

М. Блейман, О литературной форме сценария, «Искусство кино», 1960, № 7.

Л. Козлов, О кинематографической природе сценария. Сб. «Вопросы киноискусства. 1957», М., 1958.

СЦЕНАРИИ

А. Довженко, Избранное, М., 1957.

Е. Габрилович, Книга сценариев, М., 1959.

В. Ежов, Г. Чухрай, Баллада о солдате, М., 1960.

Избранные сценарии советского кино, в шести томах, М., 1949—1950.

Л. Арнштам, Ф. Эрмлер, Д. Дэль, С. Юткевич, Встречный (т. 1).

Г. Козинцев, Л. Трауберг, Юность Максима (т. 1).

Г. Козинцев, Л. Славин, Л. Трауберг, Возвращение Максима (т. 1).

Г. Козинцев, Л. Трауберг, Выборгская сторона (т. 1).

С. и Г. Васильевы, Чапаев (т. 1).

Вс. Вишневский, Мы из Кронштадта (т. 1).

Д. Дэль, А. Зархи, И. Хейфиц, Л. Рахманов, Депутат Балтики (т. 1).

И. Прут, М. Ромм, Тринадцать (т. 1).

Н. Погодин, Человек с ружьем (т. 2).

М. Блейман, М. Большинцов, Ф. Эрмлер, Великий гражданин (т. 2).

К. Виноградская, Член правительства (т. 3).

С. Герасимов, Учитель (т. 3).

П. Павленко, С. Эйзенштейн, Александр Невский (т. 4).

С. Эйзенштейн, Иван Грозный (т. 4).

М. Смирнова, Сельская учительница (т. 6).

А. Каплер, Киноповести, М., 1962.

И. Ольшанский, Дом, в котором я живу, Сб. «Киносценарии», М., 1957.

В. Розов, Летят журавли, М., 1959.

М. Ромм, Д. Храбровицкий, Девять дней одного года, М., 1962.

Н. Е. Дуглас, Г. Д. Смит, Скованные цепью, Сб. «Сценарии американского кино», М., 1960.

А. Джаннетти, П. Джерми, Л. Винченцони, Машинист, Сб. «Сценарии итальянского кино», М., 1958.

Ф. Трюффо, М. Мусси, Четыреста ударов, Сб. «Сценарии французского кино», М., 1961.

С ЭКРАНА—В ЖИЗНЬ

И. ОВЧИННИКОВА,
учительница

«Как в кино!»

Однажды, это было зимой, дежуря в школьной раздевалке, я с удивлением обнаружила, что все девочки как-то странно причесаны, причем все одинаково: коса заплетена где-то сбоку, чуть ли не на щеке, и обязательно перекинута на грудь. Откуда такое единодушие в прическах? Оно было столь разительным, что все учителя обратили на него внимание. Причина же выяснилась несколько дней спустя, когда я посмотрела фильм «Прощайте, голуби!»: оказалось, что именно так причесана героиня фильма.

Этот, казалось бы, незначительный эпизод впервые заставил меня задуматься о том, какая могучая сила — кино, какой это источник и хорошего и плохого. С тех пор я стала особенно внимательно присматриваться ко всему новому, что появлялось в речи, в манерах ребят, в их внешнем облике, в их затеях. И часто разгадка приходила вместе с вновь увиденным фильмом. Девочки, причесанные а ля «колдунья» или «Бабетта», мальчики с непроницаемыми лицами, выражение которых заимствовано у невозмутимого Криса из «Великолепной семерки», сомнительного качества песенки вроде «Нам бы, нам бы всем на дно», зазвучавшая в школьных коридорах после «Человека-амфибии»,— это, разумеется, только поверхность (хотя, право, мелочей в сфере воспитания не бывает). Переоценить же воспитательное воздействие кино невозможно: это почти каждодневная «порция» искусства, преподносимая самой массовой аудитории. Если же учесть тот совершенно безграничный арсенал средств, которыми оно располагает, то станет очевидным могущество его воспитательных возможностей.

Фильм часто формирует эстетические идеалы и этические нормы, и забывать об этом тем, кто его делает, нельзя. В сочинении «На кого тебе хотелось бы быть похожим?» большинство семиклассников писало о героях просмотренных кинофильмов. Даже Мересьев для них герой не столько книги Б. Полевого, сколько одноименного кинофильма.

Попытаемся же разобраться в многочисленных проблемах, возникающих в связи с тем, что кино далеко не всегда действует в унисон с воспитателем, а часто вступает даже в прямую полемику с ним.

Размышляя об этом, я предложила десятиклассникам написать сочинение на тему «Какое влияние оказывает на современного человека киноискусство?» Их работы оказались очень интересными. Через все сочинения красной нитью проходит мысль: да, кино должно учить, но не быть дидактичным. «Не надо разжевывать, раскладывать по полочкам — верьте в мою способность думать, не лишайте меня права на участие в вашем творчестве» — с таким призывом обращается к кинематографистам Игорь Х. «По-моему, было бы лучше, если бы в фильмах проблемы не столько разрешались, сколько ставились»,— пишет Володя М. Чем больше вопросов, тем интереснее смотреть фильм. Герой не должен назойливо «программировать» заложенный в нем идейный заряд! Не рассказывайте, а показывайте! Дайте что-то домыслить зрителю, не унижайте его недоверием к его мыслительным способностям — требуют авторы сочинений. Юность дружно голосует за кинематограф мысли и против плакатного, упрощенного кинорешения.

Это значит, что авторы фильмов не должны сами ставить ни плюсов, ни минусов против фигур киногероев. Пусть они будут сложными и разными, «натруженными и праздными», как в жизни, пусть об их словах и поступках

спорят, в чем-то соглашаются с ними, а против чего-то возражают. «Я девять раз смотрел фильм М. Ромма «Девять дней одного года», наслаждаясь его подтекстом, тем, чего никто не произносил, но что составляет, по-моему, основной смысл этого фильма»,— рассказывает тот же Игорь Х. «Ни одна лекция о моральном облике строителей коммунизма не заставила меня так серьезно задуматься над тем, какие люди должны строить коммунизм, как спор на эту тему между Гусевым и Куликовым»,— признается Аня Л.

Недавно мои восьмиклассники писали сочинение о людях-ужах и людях-соколах. В тридцати работах из тридцати восьми в числе Соколов называли Гусева из фильма М. Ромма и Д. Храбровицкого «Девять дней одного года». В чем же дело? Видимо, в том уважении к зрителю, с которым авторы сделали свой фильм, сумев нащупать то, что больше всего волнует самую разновозрастную аудиторию сегодня, настроить зрителей на свою волну, без всяких скидок на так называемого «среднего зрителя».

Ох уж этот средний! Это из-за него героине приглаживают волосок к волоску, потому что, увидев ее растрепанной, «средний зритель» может перестать причесываться. Это он, приметив на экране плохого милиционера или неумного учителя, может потерять уважение к стражам порядка и к советской школе вообще. Он же, обнаружив, что несовершеннолетний киногерой показывает кукиш своему приятелю, сочтет это продиктованной для всеобщего употребления нормой поведения. Не противоречит ли моя ирония тому, что было сказано в начале статьи? Ведь мы же сами утверждали, что, скажем, шествие по экранам «Трех мушкетеров» тут же отзывается в многочисленных дуэлях на деревянных рапирах, что неумно сделанные фильмы о современных мальчиках «с Арбата» наводняют речь школьников всяческим мусором. И вместе с тем мы поднимаем голос против гладеньких «киноангелов», которые не пьют ничего, кроме кефира, и изъясняются на каком-то дистиллированном наречии. Относительно последних всегда хочется спросить их создателей: «с кого они портреты пишут, где разговоры эти слышат». Ведь непогрешимо-правильные киноперсонажи, как думается, куда страшнее, вредоноснее, чем может показаться. Они-то и порождают нигилизм, неверие, кривую усмешечку: «Как в кино!» Видимо, дело в том, чтобы пронизать поведение героя авторским отношением к нему. Почему застревают и надолго засоряют речь какие-нибудь пошленькие сентенции, вроде «хорошая мысля приходит опосля» или «где бы ни работать, только б не работать»? Очень часто в фильме их произносят талантливые актеры, произносят, что называется, вкусно, а соответствующая авторская позиция не ощущается — авторы слегка посмеиваются и только. Между тем можно одеть и причесать героиню так, как того требуют обстоятельства, но отношение к ней художника, не декларированное, а образно воплощенное, должно передаваться зрителю, вызывая в его сознании тот же ассоциативный ряд, который возникал у мастера, создававшего фильм.

Отношение к кинофильму как к циркулярному предписанию, как к некоему диктанту, все точки и запятые которого должны быть перенесены в жизнь, противоречит самой природе искусства. А ведь именно такое понимание встретил у какой-то части учительства фильм «А если это любовь?». Между тем уважения к умным учителям из-за фильма никто не утратил (может быть, наоборот, еще больше оценили тех, о ком во время демонстрации фильма с гордостью думали: «А ведь у нас все не так»). Фильм заставил размышлять, спорить, он пришелся молодой аудитории по вкусу тем, что к этой аудитории обратились со всей серьезностью, нарушив заколдованный круг «запретных» тем.

Кстати, о запретных темах. Не пора ли пересмотреть их список. Думается, нет тем, специально предназначенных или, напротив, запрещенных для детей и юношества,— есть запрещенные п р и е м ы р е ш е н и я любых тем. К числу этих приемов относится и сюсюканье, и попытки пропустить всякий разговор с юными зрителями через какие-то невесть кем придуманные фильтры. Драматург и режиссер должны говорить с юношеской аудиторией «на равных», говорить по большому счету, остро и весело.

Это, разумеется, не исключает права на жизнь фильма-проповеди. Но это особый жанр. У каждого жанра, конечно, свои законы и своя сфера воздействия. Пусть одни картины апеллируют к логике, другие — к чувству, а лучшим удается и то и другое. Но все они должны ориентироваться на нашего умного зрителя. Он растет, этот зритель, воспитанный новым временем, и не считаться с ним могут только те, кто отстал от своей эпохи, перестал ощущать ее пульс.



Д. ПИСАРЕВСКИЙ

Заметки о югославском кино

Молодое югославское кино разворачивает свои силы. Оно на марше, в походе. И по установившейся традиции каждый год проходит смотр его рядов: весной в Белграде проводится показ короткометражных картин, осенью в Пуле — фестиваль югославского фильма, на который представляются все художественные картины, выпущенные за год. Работники кино из шести республик страны собираются, чтобы сообща оценить итоги своего творческого труда, обсудить проблемы дальнейшего развития киноискусства.

Фестиваль этого года, на котором мне довелось присутствовать в качестве гостя, показал ряд заслуживающих внимания работ. Их достоинства и недостатки оценило не только жюри. Большой и интересный разговор по творческим вопросам состоялся на проведенном в эти дни пленуме Союза югославских киноработников. Острая дискуссия разгорелась на встрече «за круглым столом» авторов фильмов с кинокритиками. Было немало других творческих обсуждений, откровенных бесед, споров. И нужно сказать, что просмотренные фильмы дали повод для этого. Смотр в Пуле развернул картину многообразия творческих поисков мастеров югославского кино, показал, кто из них идет в авангарде борьбы за новое, социалистическое киноискусство, кому удалось завоевать важные позиции на этом пути, а кто отстает, сбивается с шагу, идет не в ногу.

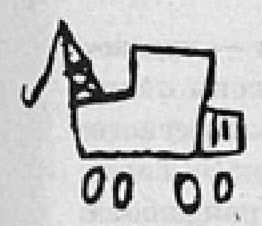
Рассказ об этом смотре хочется начать с маленькой «мультипликационной» заставки.

ИСКУССТВО «ИГРЫ» И ИГРА В ИСКУССТВО

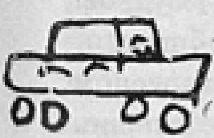
Первой картиной, которую мы увидели на огромном экране древней римской арены в Пуле, была «Игра» Душана Вукотича. Признанный лидер загребской школы мультипликаторов, художник, чьи ленты получили мировое признание, выступил на этот раз с фильмом, остроумно сочетающим мультипликацию со средствами игрового кинематографа.

...Двое маленьких ребятишек, забавляясь, рисуют. Каждый свое. На экране оживает серия очаровательных рисунков, поражающих непосредственностью и остротой детского восприятия мира. Девочка рисует цветок. Нарисованный мальчиком автомобиль раздавил этот цветок. Но это не остается безнаказанным: девочка быстро крапит колеса автомобиля точками. Это проколы. Шумное «пш-пш...» — и из колес со свистом вырывается воздух. Дерзкий автомобиль посрамлен. Так начинается эта игра, в которой привлекает и живая правда поведения маленьких актеров, и меткий лаконизм их картинок, и веселый мир неистощимой детской фантазии. Игра эта сюжетна, драматична. Она раскрывает лирический характер девочки, воинственную задиристость ее озорного партнера. Маленькая героиня рисует куклу, фигурку девочки. Мальчик преследует ее сперва рисунком мышки, которую она ужасно боится, затем зубастой собаки, потом льва. В этой борьбе множество остроумных происшествий, неожиданных поворотов. Внимание грозной собаки девочка отвлекает, подбросив ей рисованную кость. Фигурка куклы успевает залезть на дерево. Но стоит бумажный лист, на котором это нарисовано, повернуть иначе, дерево ложится горизонтально и преследование продолжается. Фигурка куклы скрывается в нарисованном домике. Мальчик рисует танк. Девочка разрывает страницу альбома, и танк останавливается, как перед глубоким рвом. Но дом ведь можно еще атаковать самолетом, ракетой. В азарте борьбы на бумагу опрокинут пузырек с тушью. Ее темное пятно, расплываясь, напоминает атомный гриб. Игра кончается слезами.

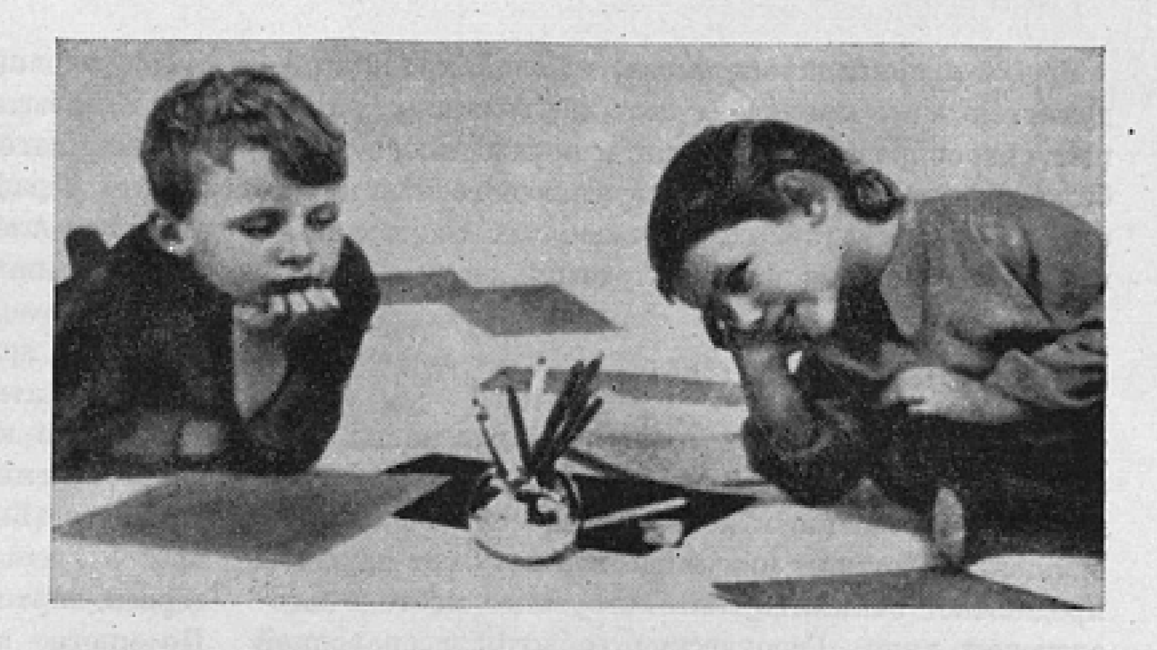
Специалисты-мультипликаторы, вероятно, еще немало напишут об этой интереснейшей картине, об органическом слиянии в ней игрового и мультипликационного кинематографа, об острой изобразительной манере рисунков Вукотича. Но нам хоте-



лось бы отметить лишь то, что смелый новаторский поиск автора в этом фильме одухотворен высокой гуманной мыслью. Маленький эпизод детской игры невольно наталкивает на раздумья о больших общечеловеческих проблемах. Творчество яркого, самобытного художника обращено на служение людям. Оно прямо, непосредственно, страстно отстаивает передовые идеи нашего века.

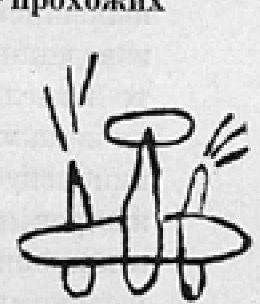


О гражданственности таланта, о направлении художественного поиска особенно задумываешься, сопоставляя «Игру» с другой лентой, созданной на той же загребской студии. Речь идет о «Малой хронике» режиссера Ватрослава Мимицы. Фильм этот тоже экспериментальный, вводящий в мультипликацию новый необычный материал.



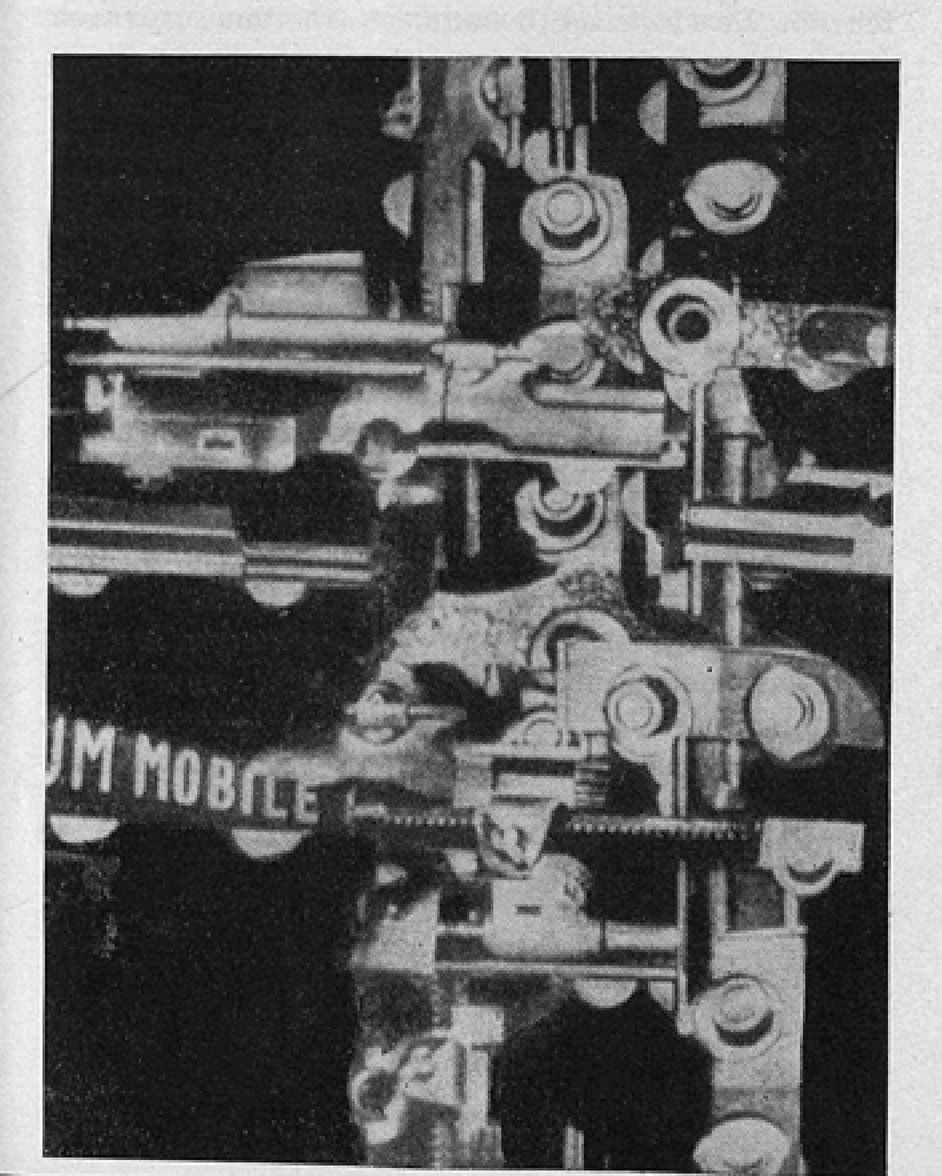
«И г р а» (кадр из фильма). На полях страницы — рисунки из этого фильма

Пересекая экран, с воем, визгом и металлическим скрежетом движется поток каких-то деталей, болтов, шестеренок. Это изображает движение транспорта на улице современного города. Подчиняясь светофору, эта масса замирает, пропуская другой пересекающий ее поток металлических узлов. В сопоставлении с такой фактурой беспомощными и жалкими выглядят рисованные фигурки человечков (большие головы на крохотных ножках), стремящихся прошмыгнуть между этими устрашающими потоками ревущего железа. И уж совсем жалким выглядит слепой нищий-шарманщик, просящий подаяние на маленьком пешеходном островке, со всех сторон омываемом стремительным движением машин. На беду, его легкомысленный пес-поводырь решил покинуть хозяина, чтобы самостоятельно погулять по городу. Шарманщик в отчаянии. Он молит прохожих перевести его на тротуар. Но люди спешат. Им нет дела до слепца. А скрежещущий поток безжалостен. То и дело он окрашивается натуральными кровавыми пятнами. Это гибнут фигурки зазевавшихся пешеходов. И белые кареты санитарных машин тут же превращаются в черные катафалки. В этой вакханалии гибнет и пес-поводырь. Слепой нищий остался один, беспомощно простирая руки в пространство.





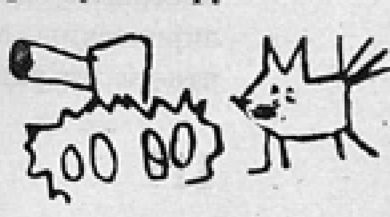
«М а л а я х р о н и к а»



Вот и вся «Малая хроника», о которой поведал художник в своем устрашающем, проникнутом безысходным пессимизмом фильме.

Трудно согласиться с защитниками подобных произведений. В статье «Югославский фильм и современность» кинокритик Мича Милошевич, разбирая успехи современной мультипликации, говоря об умении ее мастеров «превратить самую обычную повседневную деталь в волнующий символ, в котором отражаются моральные проблемы современного мира», превозносит и «Малую хронику». Ложные идеи всегда убивают живую душу искусства, превращают новаторский поиск художников в пустую, а подчас и вредную игру.

Пример этих двух короткометражных фильмов—высокое искусство



«Игры» и оригинальничание «Малой хроники»,— думается нам, проливает свет на главное, решающее, что определяет успехи и поражения в борьбе за народность и реализм югославского киноискусства. Речь идет об идейных основах творчества, о гражданственности позиций художников.

НЕ ТОЛЬКО ИСТОРИЯ

Из девятнадцати показанных в Пуле новых полнометражных фильмов только двенадцать были допущены к участию в конкурсе. Восемь из них посвящены событиям минувшей войны. Этот круг тем продолжает занимать главенствующее место в югославском кино. Героические события всенародной освободительной борьбы с фашизмом, образы партизан, героев подполья близки и дороги сердцам патриотов. Темы войны для сегодняшнего зрителя не только история. В народно-освободительной борьбе рождалась социалистическая Югославия. Здесь истоки новой сегодняшней жизни. И не случайно мотивы войны, воспоминания о ней пронизывают многие фильмы, повествующие и о нынешнем дне.

Я ехал в Пулу под впечатлением недавно увиденного на Московском фестивале фильма «Козара» — волнующего, подлинно эпического сказа о народной борьбе, о народном мужестве. И если на смотре нынешнего года не было ничего равного этому произведению по широте размаха, эпичности, пафосу, то югославские друзья в работах иного плана внесли немало нового в разработку этой вечно живой темы киноискусства. Прежде всего радует разнообразие жанров, в которых решаются фильмы о войне. Здесь и широкие батальные полотна, воссоздающие реальные исторические события, и психологические драмы, исследующие характеры людей, раскрывающие истоки их героизма. На фестивале мы увидели и веселую комедию на военном материале «Кот под шлемом», с образом веселого, неунывающего старшины, несущего в себе черты и Теркина, и Швейка, и жизнелюбивых героев народного фольклора. Было показано несколько остросюжетных приключенческих фильмов и интересный фильм для детей.

Наиболее значительным и своеобразным по художественному решению нам представляется фильм «Радополье». Это народная драма о жителях горного села, начисто разрушенного войной. В Радополье не осталось ни одного мужчины. И тема тягот послевоенной разрухи, легших на плечи вдов и подростков, переплетается с темой женской тоски, жажды жизни, любви.

В картине — в ее неторопливом ритме, в эпичности массовых сцен и народных характеров, в широте лирических авторских раздумий о жизни — есть что-то от ранних лент Довженко.

Постановщик картины Столе Янкович — художник самобытный, темпераментный — в своих поисках во многом идет в русле традиций поэтического кинематографа. Его союзником стал ученик Э. Тиссэ оператор Александр Секулович, великолепная работа которого нам известна по фильмам «Большие и маленькие» и «Козара». Суровая живописность пейзажа, мрачное пепелище Радополья, портреты людей сняты экспрессивно, эмоционально. Впечатляют в картине и актерские образы. Особенно волевой немногословной «председательши» сельского комитета (Гизела Вукович) и пришедшего из стана врагов крестьянина Ильи (Раде Маркович). Судьбы героев картины несут в себе большие обобщения. Но многое в этом в высшей степени интересном фильме кажется спорным, вызывает несогласие. Авторы излишне акцентируют тему злого рока, нависшего над Радопольем. Все трое мужчин, разными путями попавшие в село, погибают. И вновь и вновь звучит звон кирок, копающих в каменистом грунте новые могилы. Мечта героини о том, чтобы здесь вновь зазвучали песни, родились дети, начинает казаться настолько несбыточной, что в финале, когда соседние селения пришли на помощь, когда застучали топоры плотников, молодые женщины и девушки покидают Радополье, чтобы в других местах искать свое счастье. Их уход под печальную песню, скорбные ноты финала невольно рождают сомнение в возможности возродить жизнь на руинах. И такая эмоциональная точка картины противоречит правде характеров, правде высокой, подтвержденной самой жизнью.

Фильм «Человек с фотографии» (сценарий Драгослава Илича, режиссер Владимир Погачич) прежде всего привлекает внимание смелым подходом авторов к жанровому решению. Поначалу это детектив. Белградская полиция и гестапо охотятся за коммунистом-подпольщиком. Арестовывают другого, очень похожего на него человека — далекого от политики, типичного обывателя. Убедившись в ошибке, немцы решают использовать его как приманку для поимки двойника. И когда этот смертельно перепуганный человек выпущен на свободу и соседи по дому и улице принимают его за подлинного героя Сопротивления, в фильм врывается комедийная струя. Ситуация, поведение героя — и искренне смущенного оказанным ему приемом, и готового использовать это для решения своих сердечных дел, а главное вынужденного молчать, играть эту роль — окрашены живым, сочным юмором. Но авторы, а вместе с ними и великолепный актер Никола Милич постепенно заставляют поглубже заглянуть в душу своего героя. Психологически тонко, достоверно актер передает смятение чувств, сомнения, колебания, муки маленького, отнюдь не героического че-

ловека, поставленного перед выбором — спастись бегством или пойти на смертельный риск, чтобы помочь борющимся с фашистами людям. В хитросплетения детективного сюжета входит, властно заявляя о своих правах, драма — драма психологическая, социальная. Логика жизненных обстоятельств, окружающая героя среда, атмосфера всеобщей ненависти к оккупантам заставляют его сделать свой нелегкий выбор. Ценою жизни он утверждает в глазах сограждан свое человеческое достоинство.

Тема пробуждения в трусе героя для киноискусства не нова. Сколько разных ее жанровых решений приходит на память — от бестеркитоновского «Труса» до «Генерала Делла Ровере». Но в «Человеке с фотографии» своеобразное слияние различных жанровых средств дало интересный эффект. Этот, назовем его условно, трагикомический детектив привлекает и острой динамичностью сюжета, и яркими комедийными красками, и драматическим накалом чувств. А главное, рельефно вылепленным, полнокровным характером центрального персонажа. За его драмой, его судьбой следишь с интересом. Путь к подвигу рядового, ничем не примечательного человека раскрывается как частичка общенародной борьбы. И это освещает фильм Погачича светом большой мысли.

Большая мысль положена и в основу фильма «Опасный путь», получившего в этом году «Золотого льва» на Венецианском фестивале фильмов для детей и юношества. Как рассказать юным зрителям о тяготах военных лет? Как сочетать необходимую для детского фильма занимательность с правдивым рассказом о вещах далеко не веселых, трагических? Эту задачу с успехом решили сценарист Антон Инголич и режиссер Мате Релия.

Первые кадры фильма мало напоминают фильм для детей. Немецкий концлагерь, расположенный в старом костеле. Меткие, острые зарисовки лагерного быта. И тут же внимание переключено на юных героев. Два словенских мальчика — маленький Славко и Янко, который чуть постарше его,— решают бежать на родину. Они бегут в родное село за яблоками, чтобы принести их своей умирающей в лагере подружке. Они верят, что только яблоки с родной земли могут ее спасти.

Путь из далекой Силезии в Югославию изобилует приключениями. Ребята добираются на товарных поездах, попутных машинах, пешком. Они счастливо минуют множество подстерегающих их опасностей. Здесь немало наивного. Ряд обстоятельств — и приблудившийся к ребятам пес, ставший их верным защитником, и встреча с циркачами — все это и многое другое прямо и непосредственно рассчитано на запросы детской аудитории. Но в эту незатейливую канву вкраплены эпизоды, способные по-настоящему глубоко раскрыть ребятам, что приносит людям война. Это встречи с польскими железнодорожниками, с немецкими дезертирами, с чешскими крестьянами. Эпизод, в котором потерявшая от горя рассудок чешская женщина принимает ребят за погибших в Лидице сыновей, потрясает своим трагическим звучанием.

Авторы не боятся всерьез говорить юным зрителям о важном — о страданиях жителей истерзанной оккупантами Европы, о встретившихся на пути ребят подлецах, о том, чем являлась молодежная фашистская организация «гитлерюгенд», члены которой преследовали Славко и Янко.

Рассказывая о многих людях, принявших живое участие в судьбе юных беглецов, авторы тонко и впечатляюще проводят мысль, что война не убила в них доброты, человечности. И такое насыщение детской ленты большим познавательным, к тому же эмоционально действенным материалом является безусловной удачей картины. Этот умный и добрый фильм на многое открывает глаза, многому учит.

До сих пор мы говорили об удачах, о плодотворных поисках нового кинематографического решения тем войны. Но были не только удачи. На смотре в Пуле мы увидели и картины, ничем не обогатившие традиций югославского военного фильма. На этом можно было бы не останавливаться (на каком фестивале не бывает слабых фильмов!), если бы за каждым из этих творческих срывов не стояли свои специфические причины, связанные с идейно-творческими установками, эстетическими концепциями художника. Этого стоит коснуться.

Авторы фильма «Десант на Дрвар» (сценарист и постановщик Фадил Хаджич, соавтор по сценарию Бора Чосич), взяв большую патриотическую тему, попытались решить ее в жанре широкого батального полотна. Но для воссоздания реального исторического события — неудавшейся попытки немцев захватить штаб Народно-освободительной армии — они пошли по пути недоброй памяти «художественно-документального жанра». Материалы кинохроники смешаны в картине с довольно беспомощными игровыми сценами, призванными иллюстрировать ход военной операции. Фильм многотемен, драматургически рыхл, фрагментарен. Эффектные сцены баталий, пиротехнические взрывы, пальба не смогли заменить отсутствующих в нем живых человеческих образов, способных донести величие воинского подвига, открыть душу сражающегося народа. Фильм, как справедливо писала о нем газета «Борба», получился «корректным, но не вдохновенным». Да и могло ли быть иначе, если он строился на канонах уходящей в прошлое эстетики иллюстративного кинематографа, стремившегося в произведениях подобного рода идти не вглубь, а вширь, оказавшегося

неспособным воссоздать образ творящего свою историю народа, заменявшего художественные открытия лишь «отражением» внешней канвы событий.

Причины иного рода не позволили добиться художественного успеха авторам фильма «Две ночи в одном дне» — Антони Исаковичу и Раденко Остойичу. Проблему «любовь и долг» они решают с весьма шатких идейно-творческих позиций. Обе новеллы картины посвящены утверждению того, что люди в огне освободительной войны нарушившие свой воинский долг, если это сделано во имя любви к женщине, правы с «общечеловеческой точки зрения» и заслуживают всяческих симпатий зрителей. Для доказательства этого авторы привлекают средства откровенной мелодрамы, решая отдельные сцены фильма в стиле «жестокого романса».

Но если по этой картине можно всерьез спорить с основной мыслью авторов, с их творческими решениями, то некоторые другие произведения по причине отсутствия в них какой бы то ни было художественной мысли не дают оснований и для этого. Эпизод партизанской борьбы в фильме «Двойной обруч», действия Народной армии в первые послевоенные годы в фильме «Расплата» послужили поводом для откровенно ремесленных детективов, где главным является лихо «закрученный» сюжет и различного рода развлекательные аттракционы.

Тенденцию подмены настоящего искусства бездумно-развлекательным зрелищем можно было увидеть не только в фильмах на военном материале, но и в некоторых картинах на современные темы.

Причину появления подобных произведений пленум Союза работников югославской кинематографии, проходивший в дни смотра, сформулировал как компромисс художников, как их отступление перед напором коммерческо-развлекательного кинематографа. Это рождает чисто ремесленные поделки в духе буржуазных лент этого направления.

МАГИЯ ВЕСТЕРНА

Разительным примером угождения самым непритязательным и отсталым вкусам зрителей является фильм «Расплата» (сценарист и режиссер Жика Митрович). Тема борьбы Народной армии с врагами нового строя — скрывающимися в горах бандитами — решается в этой аляповато-цветной ленте в духе американских вестернов. Погони, перестрелки, страдания притесняемой злодеем красавицы, всегда вовремя подоспевающая подмога и опять драки и скачки, вплоть до заветного поцелуя в диафрагму. Традиционного героя в сомбреро или доброго шерифа здесь заменил лихой капитан Народной армии, ковбоев — его бойцы, меткие кольты — современные автоматы, под неумолчный треск которых идет почти вся картина.

Исполнитель главной роли Александр Гаврич, с которым мы говорили о фильме, немало удивился критическим замечаниям. Помимо того, что он любит эффектную роль капитана Леши («Расплата» — уже второй его фильм с этим героем), он всерьез убежден, что именно такого рода «остродинамические» фильмы нужны для подростков да и вообще для «массового зрителя». В этой уверенности его укрепляет коммерческий успех картины в стране и за рубежом (в частности, в Объединенной Арабской Республике).

Слов нет, картины приключений, картины с сильным и смелым героем действительно любят зрители, а для подростков они просто клад — в этом мы легко согласились с актером. Но можно ли сводить романтику образа и подвигов героя лишь к стремительной скачке, меткому выстрелу или сокрушительному удару в челюсть? Стоит ли так легко заимствовать рецептуру ковбойских фильмов, чисто механически перелицовывать вестерн в «истерн»?

Эта не приведшая к единодушию мнений беседа помогла пролить свет на причины появления подобных фильмов в югославском кино. Художественная нетребовательность, пренебрежение задачами воспитания зрителей нередко питаются взглядами на кино как на чисто развлекательное зрелище. И в том, что такие взгляды еще бытуют в среде творческих работников, производственников, прокатчиков, нельзя не видеть воздействия широко идущих на экранах страны западных коммерческих фильмов. По рецептам буржуазного уголовно-полицейского детектива сработан режиссером Радошем Новаковичем фильм «Операция «Тициан». История розыска похищенной картины сдобрена всем, что в таких случаях полагается по голливудским канонам,— несколькими таинственными убийствами, переживаниями попавшей в западню героини, самоотверженностью смелого детектива, жестокой дракой в ночном баре и для пикантности небольшой порцией стриптиза.

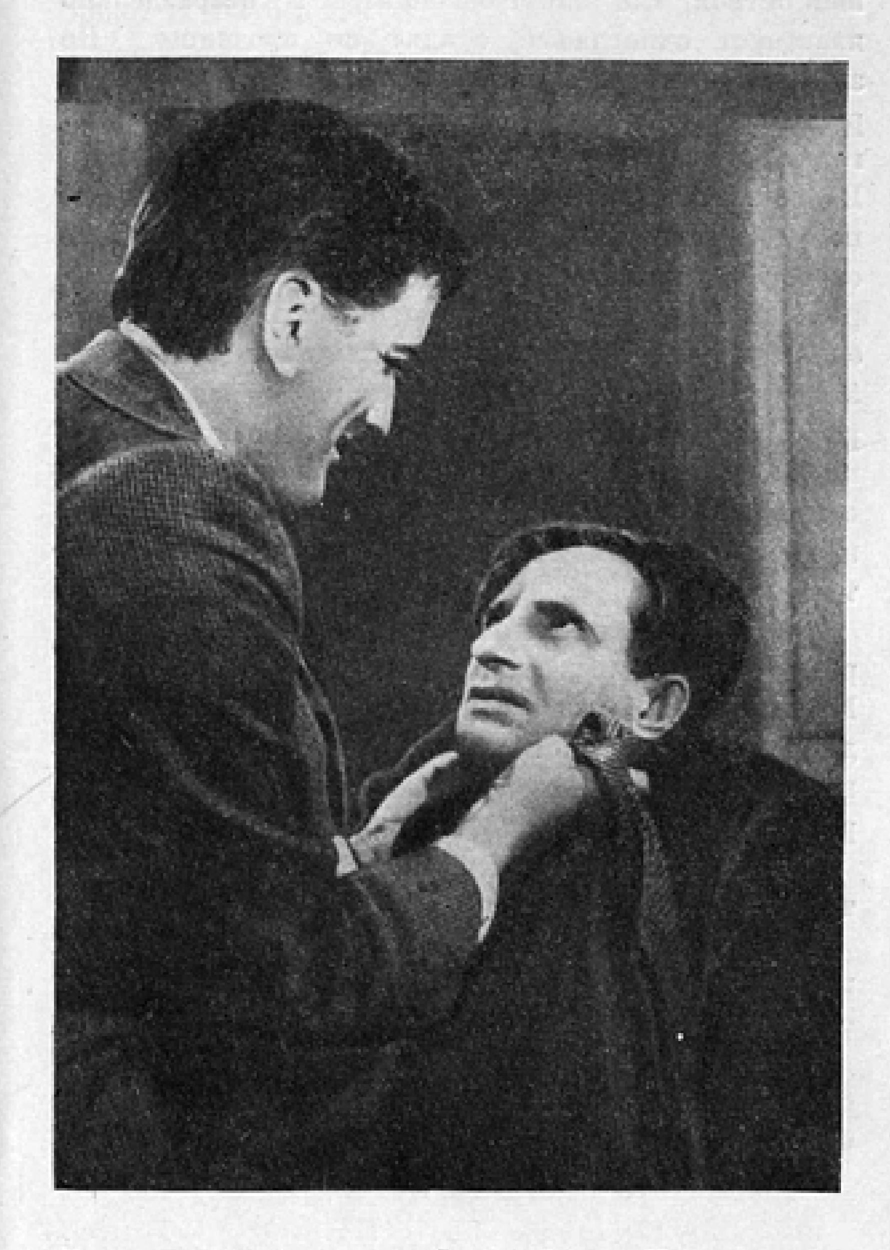
Действие фильма разворачивается в замечательном старинном городе Дубровнике. Город неплохо снят. И его пейзажи, архитектура, памятники являются, пожалуй, единственным, что может пробудить интерес в этой картине.

Немалую роль в появлении подобного рода картин играет и прямое, можно сказать, «организационное» воздействие буржуазного кинематографа. Проводником его влияний нередко являются совместные постановки, в изобилии осуществляемые югославскими студиями с западными кинофирмами.

Мы видели на Московском фестивале один из примеров такой «копродукции» — фильм «Сокровище



«Дни». Ольга Вуядинович в роли Нины



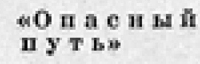
«Человек с фотографии». Справа Никола Милич в роли Жики



«Радополье». В центре Оливера Маркович



«Радополье». На первом плане — Раде Маркович в роли крестьянина Ильи



«Опасный путь»

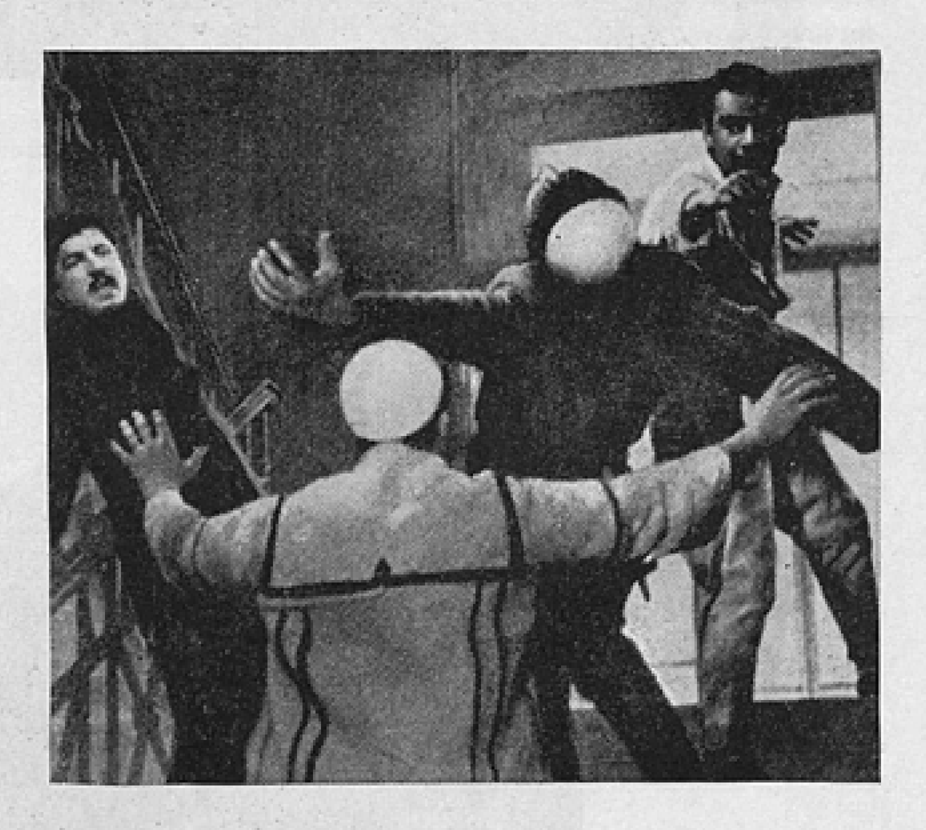


Серебряного озера» (совместная постановка гамбургской студии «Риальто» и загребской студии «Ядран-фильм»). Не случайно эта картина была представлена на фестиваль от ФРГ. Западногерманский режиссер по книге своего соотечественника при участии нескольких кинозвезд ФРГ и югославских актеров быстро и без затей отснял на замечательной натуре в Хорватии этот ковбойский фильм об авантюристах-кладоискателях, диких индейцах, о временах, «когда кулак был главным аргументом, а пистолет — законом».

Искусство в этом фильме, разумеется, даже не ночевало. Но зато он стопроцентно «коммерциальный», рассчитанный прямо на кассу. «Ядран-фильм» вложил в картину немалые силы и средства. А поскольку, как известно, бытие определяет сознание, журнал «Югославский фильм» так подает эту постановку: «...впервые в Югославии осуществлен, причем с успехом, превзошедшим все ожидания, фильм весьма популярного американского приключенческого жанра... Реализация первого настоящего приключенческого фильма типа «ковбойских» указала кинопроизводителям на ряд новых возможностей...»

«Расплата»





Такие возможности — позабыв искусство, заботиться только о кассе — подсказываются западными фирмами нередко. В Пуле (вне фестиваля, в информационном порядке) нам показали самый свежий образчик «творческого альянса» с западными кинокоммерсантами — фильм «Браконьеры». В нем кассовой приманкой служат имена Марии Шелл и нескольких известных американских актеров. Но боже, до чего далека от искусства разыгранная ими «жестокая рыбацкая драма». Она построена по шаблону. Живые образы подменены привычными актерскими амплуа — отважного героя, коварного злодея, невинной жертвы-героини.

В порту у пьяного моториста рыбачка крадет деньги. Разыскивая ее, он попадает на некий уединенный остров, где живут браконьеры и безраздельно властвует одноглазый бандит по прозвищу «Не знающий смерти». Герой влюбляется в рыбачку, решает спасти ее от позорной роли наложницы негодяя, а заодно освободить остров от его тирании. В драке на ножах герой элегантно вносит решающую поправку в прозвище злодея и, чтобы окончательно осчастливить рыбаков, находит спрятанный на острове клад — золото и драгоценности. Любовные сцены и драки идут на фоне красивых морских пейзажей. Эффектна сцена сражения браконьеров с рыбацким сейнером. Как дань экзотике (действие происходит где-то в Греции) плохо загримированные статисты, изображающие рыбацкую вольницу, беспрерывно пьют, поют песни и пляшут «восточные» танцы.

Глядя на эту незамысловатую, сшитую «на скорую нитку» липу, удивляешься неразборчивости Марии Шелл, которой попросту нечего делать в этом детективе. Что заставляет ее принимать участие в таких халтурных постановках? Коммерческий расчет?

Но ведь это конец искусству, начало деградации таланта.

Но оставим в стороне порождаемое материальным расчетом ремесленничество. Скажем о более существенном — о неудачах талантливых, ищущих художников, неудачах, обусловленных уходом от больших животрепещущих тем современности на боковые тропинки бытописательства, бесстраст-

ного объективизма в оценке явлений действительности, расплывчатости идейных позиций, а в ряде случаев и подражания модным на Западе художественным течениям.

ЗАМКИ, ПОСТРОЕННЫЕ НА ПЕСКЕ

Три фильма, о которых хочется сказать в этой связи, по времени действия относятся к современности. Но какие проблемы из созидательной жизни народа, какие герои привлекли внимание их создателей?

Вот одна из этих проблем. Фильм «Ранняя осень». Драма одинокой, довольно молодой учительницы, полюбившей хорошего, достойного человека. Казалось бы, быть ей счастливой со своим избранником. Но на их пути стоит ее дочь. Своенравная девочка-подросток не хочет, чтобы в их семью вошел кто-то третий. Взрослые ведут себя неумно. Скрывают свои отношения, долго боятся начистоту поговорить с девочкой и тем самым только больше ее травмируют. Случай сложный, жизненный, требующий вдумчивого, серьезного ответа. Но нет, не этому посвящен фильм. Мучительные переживания героев приводят к неожиданному результату. Во имя спокойствия избалованной дочки мать отказывается от большой, настоящей любви, решает дожить свою жизнь одиноко. И в этом совершенно всерьез авторы фильма (сценарист Ирма Флис, постановщик Томо Янич) видят утверждение высокой нравственной добродетели. И то, что фильм решен в реалистической манере, лишь усугубляет ошибочность его философии. Семейная драма, трактуемая с позиций буржуазной добропорядочности, оказалась далекой от задач утверждения новой морали.

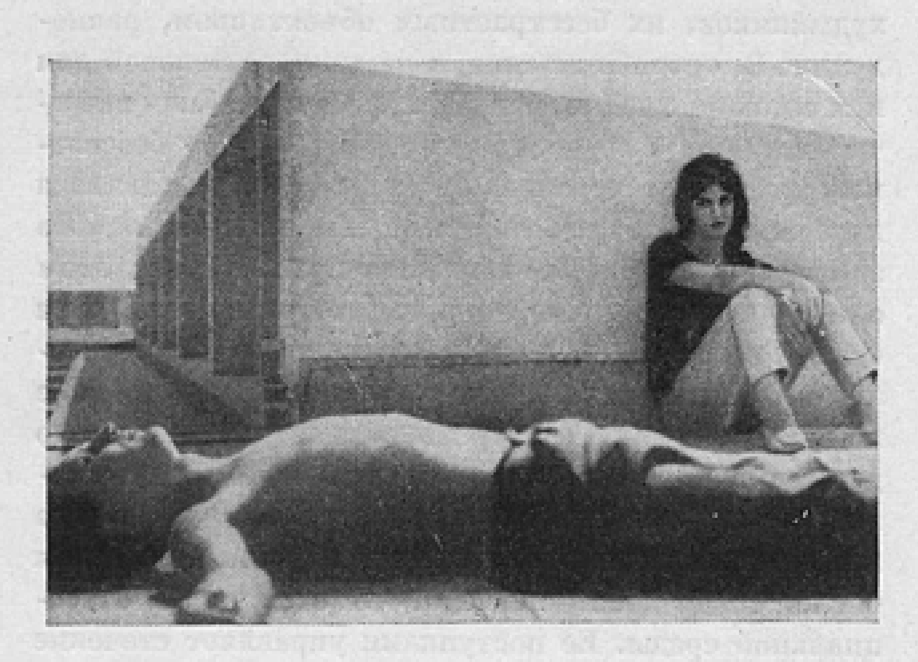
Но это фильм по жанру, манере, так сказать, традиционный. Обратимся к другим картинам — произведениям, претендующим на новаторский поиск «остросовременного» языка.

Фильм «Дни», поставленный по своему сценарию Александром Петровичем, сделан с оглядкой на опыт «новой волны», на эксперименты модного ныне на Западе течения «киноправды».

...Современный город. Высокие новые дома. Долгая панорама по окнам. В одном из них, взятом как бы на выбор, лицо молодой женщины. Проводив мужа на работу, она осталась одна. Бесцельно слоняется по комнате. Ей нечем себя занять. Длинный, нудный разговор с приятельницей по телефону. Долгий немой диалог с зеркалом — рассматривает морщинки, пудрится, примеряет шляпку. А глаза пустые, тусклые, с намертво застывшим выражением тоски. Женщина уходит слоняться по городу. Долго-долго бредет ее фигурка, снятая сквозь панораму зеркальных витрин. Она идет через рынок. Водоворот оживленной толпы. Лица. Типы. Обрывки случайных разговоров, реплик. Ничто не затрагивает сознания героини. Она бредет дальше, как сомнамбула, без цели, без плана. На пути аптека — заходит, взвешивается. На пути дом тетки — заходит навестить выжившую из ума старуху. И опять улица. Случайное знакомство с молодым человеком. Бредут вместе, обмениваясь незначительными фразами. Заходят в кафе. Разлучаются. Она идет в бюро находок, долго ищет забытый зонтик. Забредает на кладбище. Потом вновь случайно сталкивается со своим спутником. Едет с ним на машине за город. Так же случайно в заброшенном блиндаже возникает их близость. Возвращаются вечером. Он хочет проводить ее. «Где вы живете?» Она отвечает. «Вы живете одна?» — «Нет, с мужем». Спутник отстает, теряется в толпе. Поздний вечер. Площадка лестницы. Ключ вставлен в замочную скважину. Женщина вернулась домой. Так прошел день...

В этом скрупулезном исследовании душевной пустоты, апатии, неприкаянности поражает позиция художников, их бесстрастный объективизм, равнодушие. В «потоке жизни», в паутине ее мелочей для них все равнозначно, равноценно. И случайная встреча женщины с городским сумасшедшим, в бессвязный лепет которого нас заставляют вслушиваться в течение двух-трех минут, и поиски потерянного зонтика, и мимолетная любовная связь. Во всем этом они видят непреднамеренно подсмотренную в жизни «киноправду». Это призвана подчеркнуть и достоверность жизненного фона. Уличная толпа, городские шумы воссозданы натурально, исполнены живого движения. Неподвижен, статичен лишь образ женщины: ни проблеска мысли, чувства, характера. Она забывает завести часы, не знает, какое сегодня число, какой день, она начисто отъединена от социальной среды. Ее поступками управляет стечение случайностей, как бы призванных подчеркнуть алогизм, хаотичность действительности, беззащитность перед ней человека, плывущего по жизни, как щепка в мутном потоке. И ритм фильма — тягучая замедленность бесконечных проходов, возвратов, блужданий — эмоционально подчеркивает бессмысленность, гнетущую тоску происходящего. Глядя фильм, невольно вспоминаешь сформулированную Ажелем теоретическую программу такой «киноправды»: «Поскольку человек — существо несовершенное, стремящееся к самопознанию ощупью, он должен быть показан не в минуту своего величия, а в минуты депрессии, отчаяния, сомнений; структура фильма должна соответствовать текучести, алогичности жизни». Не знаю, разделяет ли эти убеждения автор «Дней», но своим фильмом, проникнутым апологией духовной нищеты, моральной опустошенности и цинизма, он вольно или невольно подписывается под такой программой.







«Замок на песке»

В фильме «Замок на песке», поставленном по своему сценарию Боштианом Хладником и снятом оператором Янезом Калишником, мы увидели другое направление поисков «нового киноязыка», якобы только и способного передать чувства современного человека. Сюжет картины несложен. Молодая душевнобольная девушка бежит из клиники. Беглянку захватывают в свою машину двое едущих в отпуск на взморье молодых людей. Беспечное путешествие, красоты природы, море, молодость возвращают девушку к жизни. Она, как ребенок, резвится на качелях, в упоении кувыркается на бархатном пляже. Пока влюбившиеся в нее спутники решают, кого из них она предпочтет, девушка строит песчаный замок. Развязка приходит неожиданно. Вдалеке появляются преследователи из больницы. Возвращение туда из мира солнечной идиллии кажется невозможным. Девушка предпочитает смерть — бросается вниз с высокой прибрежной скалы.

Все это подано с претензией на проблемность. Вскользь намекнув в фильме, что болезнь девушки — отзвук пережитых во время войны страданий, авторы склонны выдать тему своей картины за... антивоенную.

В либретто фильма читаем: «Вся наша действительность очень сложна. Наша молодежь находится под бременем ужасов войны. Война давно прошла, но человеку необходимо продолжительное время, чтобы забыть и успокоиться. Легкая комедия превращается в трагедию, которая звучит резким протестом против современной войны». Но это, так сказать, область домыслов, если не сказать — натяжек. А на деле? На деле вся рассказанная история оказалась поводом для чисто формальных экспериментов в области кинематографической формы. Вглядитесь в кадры из этого фильма. Не правда ли, внешне эффектно, живописно? Постановщик и оператор неистощимы на чисто внешние, формальные приемы. Когда героиня радостно катается на прибрежном песке, камера кувыркается вместе с ней, снимая ее в самых невозможных позах. Ее снимают долго-долго, явно смакуя остроту необычных ракурсов. И это выпирает, становится навязчивым. От ощущения искусственности, сделанности фильм не может спасти ни обаяние молодой и очень популярной в Югославии актрисы Милены Дравич, ни работа ее партнеров Али Ранера и Любиши Самарджича. Во многих сценах картины актеры низведены лишь до элемента живописной композиции кадра. Создается впечатление, что не они, не люди в этом фильме главное. Главное — самовыражение ищущих эффектной формы постановщиков. Но кого может согреть бенгальский огонь их фантазии? Чем может обогатить зрителя эта пустенькая эстетская безделка?

Этот фильм, как и «Дни», как и «Ранняя осень», не обогащает духовную культуру народа, не останется в его памяти. Это замки, построенные на песке. Их удел рассыпаться.

И нужно сказать, что эти картины, как, впрочем, и «Расплата», и «Тициан», и некоторые другие, отборочная комиссия не допустила к участию в конкурсе. Пленум Союза киноработников выразил законную тревогу по поводу этих срывов. На нем прозвучала резкая критика эпигонства и упадочнических тенденций. Пленум призвал отбросить элементы, противоположные жизненным убеждениям строителей новой социалистической жизни, консолидировать силы для борьбы за идейный уровень и высокое эстетическое качество фильмов. Знаменательно, что высокая оценка на смотре была по достоинству дана лучшим фильмам о сегодняшней жизни республики.

ЛИЦОМ К ЛИЦУ С СОВРЕМЕННОСТЬЮ

Таких фильмов было два — социальная драма «Лицом к лицу» и бытовая комедия «Мужчины». Оба они отмечены стремлением взять живой, актуальный материал действительности, заставить зрителей задуматься над вопросами, достойными внимания.

Поставленная молодым режиссером Мило Дукановичем (авторы сценария Юлия Найман и Гара Миловановнч), комедия «Мужчины» посвящена извечной теме равноправия женщины в семье. Фильм решен в стиле веселого гротеска. Злоключения мужа, временно взявшего на себя все домашние заботы в многодетной семье, наполнены живым юмором. Комичность ситуаций обостряется тем, что постепенно роли в семье меняются: жена начинает вести себя «по-мужски», а муж втягивается в новые для себя заботы, привыкает. Ему начинает нравиться его новая роль. В этом фильме великолепен актерский дуэт яркой, темпераментной актрисы Оливеры Маркович и мягкого, лирического Свободана Перовича. За эту работу ему присужден высший приз фестиваля.

Эта живая, остроумная комедия завоевала успех у зрителей, украсила фестиваль. Но настоящей вершиной смотра стал фильм Бранко Бауэра «Лицом к лицу».

Эту картину отличает глубина мысли, творческая смелость, острота, темперамент. Весь фильм — это партийное собрание первичной организации Союза коммунистов Югославии на небольшом предприятии. Только собрание и несколько вкрапленных в него сцен, характеризующих его участников и проливающих свет на их поступки и поведение.



«Мужчины». Свободан Перович в роли Джоки Лазича

Но это событие явилось ареной такой острой драматической схватки, в нем так рельефно раскрылись люди, характеры, а главное, жгучие проблемы сегодняшнего дня, что все это держит зрителей в напряжении. Югославские критики, высоко оценившие этот фильм, охотно сравнивают его с «Двенадцатью разгневанными мужчинами». Он действительно похож на это произведение по драматургическому ходу, по обстановке действия, по накалу борьбы. Но, думается мне, эти элементы сходства далеко не исчерпывают сути вопроса, да и вряд ли такие сравнения помогают раскрыть новаторскую сущность картины Бранко Бауэра. Ее ценность в другом. На примере таких внешне схожих явлений становится особенно очевидным различие между искусством буржуазного критического реализма, даже в его высоких образцах, и искусством новым, социалистическим, активно вторгающимся в жизнь, ставящим не общегуманистические проблемы добра, зла, справедливости, а проблемы конкретно социальные, продиктованные временем, вопросы жгучие, животрепещущие. «Лицом к лицу» — пример такого искусства — боевого, воинственного, помогающего людям в практическом созидании нового, своей критикой очищающего и поднимающего людей.

Драматическое напряжение борьбы, развернувшейся на собрании, определяется злободневной ак-



«Лицом к лицу». В центре — Хусейн Чокич в роли Милуна

туальностью поднятых вопросов, их общественной значимостью для сегодняшней Югославии. Речь идет о роли коллектива и партийной организации на предприятии, о единоначалии, о демократии — подлинной и мнимой, о стиле работы, жизни, человеческих взаимоотношений.

Все начинается с разбора персонального дела коммуниста Милуна Копривицы. Его обвиняют в посылке клеветнического анонимного письма о неполадках на предприятии. Милун отрицает свое авторство, но тут же заявляет, что готов подписаться под каждым пунктом этого письма. Открыто и прямо он критикует своего старого фронтового друга директора предприятия Чумича, осуждает негодный стиль его работы.

Много сделавший для предприятия, уверенный в своей непогрешимости, а главное, привыкший к самовластному руководству, Чумич требует оздоровить обстановку, убрать с производства клеветника, исключить его из партии. Ситуация острая. Затронуты больные вопросы. Речь идет о судьбе уважаемого людьми человека, коммуниста. Но обсуждение идет вяло, участники собрания помалкивают. В их инертности, молчании ощущается глухое сопротивление. Предложение об исключении Милуна из партии переголосовывают несколько раз — слишком много воздержавшихся. Каждая новая рука, поднимающаяся за это решение, завоевывается с бою. Процедура мучительная, людям стыдно смотреть друг другу в глаза. Но позиция директора, от которого на предприятии много зависит, активность нескольких его приверженцев определяют исход голосования.

Председательствующий объявляет перерыв. Люди выходят во двор, в общежитие. Они связаны не только работой, но и дружбой, личными отношениями. И тут в кулуарах, в откровенных разговорах друг с другом выливается то, что накопилось у каждого на душе.

Чувствуя поддержку товарищей, каждый перестает быть одиночкой, ощущает себя членом коллектива. Тут возникает психологический перелом, тот подъем чувств, который дает людям силу после перерыва вновь вернуться к уже решенному вопросу. Называет себя автор анонимного письма. Звучат неожиданные разоблачения. Люди говорят откровенно, горячо, смело. Собрание меняет повестку дня — от обсуждения персонального дела Копривицы переходит к обсуждению персонального дела Чумича.

Но говорят не только о директоре. Говорят о себе, об ответственности каждого за обстановку на предприятии. Суд над неполадками перерастает в суд над собственной инертностью, терпимостью, мелочным расчетом. На наших глазах рождается сила коллектива, способного отстоять правду. И когда в предрассветном тумане коммунисты расходятся с собрания, мы не знаем, что оно решило. По тому, как оживленно и дружно они беседуют, по тому, как Чумич остался один со своим подхалимом-шофером, мы можем только догадываться. Но дело не в этом — люди, пережившие все то, что произошло на наших глазах, так раскрывшиеся каждый для себя и друг для друга, завтра уже не смогут жить по-старому.

Фильм этот не только умный, острый, но и чрезвычайно интересный по своим художественным средствам.

Коллективный портрет коммунистов предприятия создан из множества черт и черточек. Герои обрисованы тонкими психологическими средствами, где не меньше, чем прямые поступки и высказывания персонажей, имеет значение их поведение на собрании — метко схваченный взгляд, жест, интонация. Душевное состояние людей раскрывают и внутренние монологи и органично введенные в ткань фильма воспоминания. Иногда это воспоминания разных людей об одном и том же событии, у каждого индивидуально окрашенные.

Сценарий Богдана Ивановича дал материал для создания емких, живых характеров. Он интересен по языковому материалу. С экрана звучит сочная, образная, разговорная речь современников. Напряженность происходящей на наших глазах схватки подчеркнута острыми режиссерскими решениями — движением людей в кадре, выразитель-



«Лицом к лицу»

ностью мизансцен, подвижностью камеры. По-настоящему волнует эпизод голосования — немая борьба за каждую поднятую руку, интересен эпизод мысленного диалога секретаря парторганизации с пустыми стульями, когда люди разошлись на перерыв.

Постановщик, пригласив к участию в фильме многих новых, неизвестных зрителям актеров, сумел добиться отличной слаженности ансамбля. Особенно радует свежесть, непосредственность, мужественная простота и правдивость актера Хусейна Чокича в роли Милуна.

Чокичу удалось создать образ человека большой внутренней силы — настоящего коммуниста-борца, убежденного, горячего, бескомпромиссного. Все это обеспечило фильму «Лицом к лицу» большой успех у зрителей. Аудитория живо, темпераментно реагировала на каждую новую перипетию борьбы, на каждую острую реплику. Чувствовалось, что все это близко, знакомо, берет за живое.

Жюри высоко оценило это произведение, присудив ему главный приз фестиваля — «Большую золотую Арену».

ЦК Союза югославской молодежи и редакция газеты «Младость» отметили фильм своей наградой «За продвижение новой современной темы, имеющей большое воспитательное значение для молодежи». Фильм получил единодушное признание и при массовом опросе зрителей.

С этим произведением на древнюю Арену Пулы ворвался свежий ветер современности. Повеяло духом творческой смелости, дерзаний, художественного поиска больших тем и образов нашего времени. И какими жалкими в свете этого оптимистического гражданственного искусства показались копания на обочинах мелкотемья и грошовые «киноправды», добываемые с помощью эпигонского подражания модернистским течениям.

Исполненное живых творческих поисков, югославское кино найдет в себе силы отбросить чуждые социалистическому искусству веяния. В этой уверенности укрепляют не только фильмы, но и беседы с мастерами, их замыслы, творческие планы, их отношение к достижениям мирового прогрессивного киноискусства, их пристальное внимание к работам советских мастеров. И если беглый анализ того, что удалось увидеть, с чем пришлось столкнуться в дни смотра, недостаточен для больших обобщений — он и не претендует на это,— то одно несомненно: нужно больше знать работы друг друга, нужно развивать творческие контакты, крепить дружбу киномастеров наших стран, объединенных единством великих исторических целей.

Михаил МАКЛЯРСКИЙ

Из венгерских тетрадей

На вагоне большая белая эмалированная табличка: «Москва — Белград». В нем мы едем в Венгерскую Народную Республику. В составе нашей немногочисленной делегации представители почти всех основных кинематографических профессий: режиссер, оператор, кинодраматург, актеры.

В Венгрии мы должны будем встречаться со зрителями, с собратьями по искусству, знакомиться с культурой и экономикой страны.

...На пограничной станции Чоп, расположенной в бассейне Дуная, между живописными долинами рек Латторица и Тисса, откуда днем и ночью идут железнодорожные составы на Прагу и Будапешт, мы разговорились с группой гонведов.

Пока совершаются обычные таможенные и пограничные процедуры, пока меняются колесные тележки нашего вагона на более узкие, на перроне возникает оживленная беседа.

Офицеры и солдаты Венгерской народной армии, рослые, широкоплечие парни, узнав, что мы — советские кинематографисты, засыпают нас ворохом различных вопросов.

— Почему у вас,— спрашивают они,— выпускается мало фильмов о сегодняшней жизни Советской Армии?

— Почему мало комедий и приключенческих фильмов?

— Почему нет совместных венгеро-советских постановок?

(Этот вопрос нам потом задавали в Венгрии многие.)

Командир подразделения, светлоглазый лейтенант в тщательно пригнанной удобной и красивой форме, с трудом успевает переводить вопросы своих солдат и наши ответы.

— А какие наши фильмы больше всего понравились вам? — спрашиваем мы в свою очередь наших первых венгерских собеседников.

— «Наш общий друг», «Повесть пламенных лет», «Прыжок на заре», «Мир входящему», «Простая история»,— отвечают они почти единодушно.

— Среди моих солдат много крестьян,— разъясняет лейтенант.— Все они состоят в сельскохозяйственных кооперативах. И особенно им нравятся фильмы, где показываются ваши колхозники, ваши солдаты...

Будучи в Венгрии, мы выяснили; что советские фильмы смотрят там до 35 миллионов зрителей в год, во время поездки по стране мы не раз сталкивались с искренними поклонниками нашего киноискусства.

Об одном из них, военкоме города Дьер подполковнике Шомоди, мне хочется рассказать особо. Товарищ Шомоди видел огромное количество советских картин, раза в три больше каждого из нас. Он помнил не только названия, но и содержание большинства просмотренных лент, хотя, если быть самокритичным, далеко не все фильмы, которые он нам назвал, имели право на такое внимание занятого военачальника.

Центр венгерской кинематографии сосредоточен в Будапеште, в одном из красивейших городов Европы. На двух студиях «Гунния» и «Будапештфильм» снимаются в год до 20 художественных фильмов и около трехсот документальных, мультипликационных, научно-популярных и других.

Киностудия «Гунния» выпускает только художественные картины. Ее годовой план — 15 фильмов.

Что же касается «Будапештфильма», то основная продукция студии — за исключением пяти игровых лент — документальные, научно-популярные, учебные и рекламные картины.

Помимо этих студий в Будапеште создана группой молодых режиссеров (среди которых несколько выпускников ВГИКа) и сценаристов экспериментальная, общественная студия имени Белы Балаша.

У этой студии нет еще своего помещения и собственного оборудования. Но у инициаторов есть горячее желание, откликаясь на острые проблемы действительности, максимально разнообразить кинематографический язык.

Нам удалось посмотреть одну из документальных картин, поставленных на этой студии,—двухчастевку «Цыгане» (автор сценария и режиссер Шандор Шара). В этом фильме рассказывается о жизни цыган, которых на территории Венгрии около ста пятидесяти тысяч. В фильме идет разговор о сложных процессах по трудоустройству и переводу на оседлый образ жизни цыганского населения, о мероприятиях правительства, направленных на повышение культурного и экономического уровня цыган, об их взаимоотношениях, не всегда гладких с основным населением страны. И хотя фильм «Цыгане» по своему кинематографическому воплощению нас удовлетворил не полностью, его достоинство в дру-

гом: в зрелищной конкретности и достоверности, в подчеркнутом отсутствии фальши. Автор фильма, избрав трудную тему, не избегает острых углов, ничего не лакирует, не выдает тенденцию за действительность.

Именно поэтому фильм Шандора Шара смотрится с интересом и напряжением.

...Путь развития венгерского кино изобилует множеством противоречий и парадоксов. Достаточно сказать, что первый кинотеатр в Венгрии открылся в том же году, что и на родине кино — во Франции, а в 1896 году был снят первый венгерский хроникальный фильм. Но уровень производства венгерских немых фильмов оставался низким, отчего ряд крупных мастеров кино, такие, как Шандор Корда и другие, не видя перспектив, эмигрировали за границу, и в частности в Голливуд.

Для большинства художественных фильмов, сделанных в Венгрии до 1945 года, было характерным стремление к дешевой развлекательности, к сознательному отрыву от социальной действительности. Попытки вторгнуться в жизнь, прозвучавшие в таких картинах, как «Европа молчит», «Люди в горах», «Женщина оглядывается назад», тонули в потоке мещанских фильмов, воспевавших идиллию любви генерального директора фирмы к бедной, но красивой машинистке.

После освобождения Венгрии режиссер Геза Радвани по сценарию известного кинематографического критика и теоретика Белы Балаша поставил фильм «Где-то в Европе». И хотя фильм снимался в полуразрушенном городе и в далеко не совершенных производственных условиях, о нем заговорила вся мировая кинопресса.

Глубокий гуманизм, современный язык киноискусства, правдивая, реалистическая игра подростков, принесли фильму заслуженный успех. Дети-сироты, оставшиеся после войны без крова, без родителей, без взрослых, постепенно сами начинают понимать, что хорошо и что плохо... Такова, коротко говоря, фабульная схема этой интереснейшей антивоенной картины.

Однако некоторым критикам (в период культа личности) фильм «Где-то в Европе» не понравился. Без всяких оснований, придравшись к тому, что авторы не указали точного географического названия места действия, фильм зачислили в разряд космополитических, открыли по нему огонь.

В 1948 году сразу после национализации кинопромышленности студия «Гунния» выпустила фильм «Пядь земли», поставленный по одноименному роману Пала Сабо режиссером Фридешем Баном. Эта картина явилась поворотным пунктом в развитии современной венгерской социалистической кинематографии. Опираясь на метод социалистического реализма, авторы вскрывают причины трагической судьбы главного героя фильма. Поиски счастья в одиночку, в жестоком бесчеловечном капиталистическом обществе неизбежно обречены на гибель — подчеркивают авторы всем образным строем картины.

На Международном фестивале в Карловых Варах «Пядь земли» была удостоена Большого приза.

Последующие фильмы, созданные венгерскими кинематографистами, ставили справедливую цель правдиво отобразить человека труда в условиях суровой борьбы прошлых лет и в условиях строительства социализма. И хотя по своему художественному уровню большинство поставленных картин было выше фильмов буржуазной Венгрии, это не освобождает их от справедливых упреков в схематизме, в некоторой лакировке действительности, упрощенном, порой лобовом раскрытии взаимоотношений общества и личности.

После первых лет поисков нового, после неизбежных неудач венгерское кино с каждым годом заявляет о себе все более и более интересными фильмами. Наряду с уже известными режиссерами, такими, как Фридеш Бан, Виктор Гертлер, Мартон Келети, в Венгрии выросло новое поколение талантливых постановщиков: Золтан Фабри, Карой Макк, Феликс Мариашши, Ласло Раноди и другие. Все эти режиссеры, равно как и их старшие товарищи, пытливо ищут тематику своих картин в современной жизни страны, во внутреннем мире людей сегодняшней Венгрии. Их творческая программа — глубже и правдивее изобразить современников, показать многообразие и сложность индивидуальных характеров новых людей, сегодняшних строителей социалистической Венгрии.

Об этом, в частности, рассказывают фильмы «За четырнадцать жизней», где повествуется о солидарности людей всей страны, проявленной при спасении группы шахтеров, жизнь которых оказалась в опасности; «Карусель» — посвященный процессам социалистической перестройки венгерской деревни, борьбе с мелкособственническими мировоззрениями; «Преступление Юдит Бендич» и «Палата № 9», где основной конфликт связан с острым столкновением старой и новой морали; «Огонь» — призывающий к бдительности и разоблачающий коварные происки империалистических лазутчиков; «Кружка пива» — поднимающий проблемы жизни молодежи (этот фильм был отмечен специальной премией Карлововарского международного фестиваля).

Следует отметить известные достижения венгерской художественной кинематографии в историческом и комедийном жанрах. Венгерская кинокритика высоко оценила такие кинофильмы, как «Будапештская весна» (постановка режиссера Фе-

ликса Мариашши) по мотивам романа Ференца Карринти)— рассказывающий о трагической любви убежавшего с фронта венгерского солдата к скрывающейся от гитлеровских изуверов еврейской девушке, об освобождении венгерской столицы советскими воинами, и «Особая примета» (режиссер Золтан Варкони) — посвященный героической жизни и смерти коммуниста-подпольщика. Из комедийных картин хочется в первую очередь выделить работы Кароя Макка «Лилиомфи» (1955) — веселую, остроумную кинокомедию по мотивам классической пьесы Эде Сиглигети и «Сказка о двенадцати очках» (1959) — иронический фильм, правдиво передающий ритм жизни и атмосферу будапештской столицы.

Нужно сказать, что режиссер Карой Макк снискал себе популярность не только картинами комедийного жанра. Его фильм «39-я бригада», воскрешающий на экране славные дни Венгерской советской республики 1919 года, несмотря на ряд недостатков, главным образом в композиционном решении, бесспорно может быть зачислен в разряд высокохудожественных произведений, имеющих большую воспитательную ценность.

События 1956 года также нашли свое отражение в ряде кинематографических произведений.

Первый значительный фильм на эту тему был поставлен режиссером Дьердем Ревесом в 1957 году. Картина «В полночь» рассказывает о трудной судьбе двух супругов — профессиональных актеров. Фильм поднимает больной вопрос о тяжелой участи людей, обманутых фашистской пропагандой и покинувших родину после контрреволюционного мятежа. «В полночь» была сочувственно принята венгерским зрителем и имела большой успех на многих зарубежных экранах.

В этот же период режиссер Мартон Келети по сценарию писателя Имре Добози поставил фильм «Вчера». В картине с большой психологической силой и глубокой правдивостью воспроизводятся эпизоды контрреволюционного мятежа в октябре 1956 года. Действие фильма происходит в одном из городов Венгрии, а также в деревне. В числе действующих лиц солдаты и офицеры Венгерской армии, поставленные перед сложным выбором: стрелять в спровоцированную мятежниками толпу или нет? В фильме есть интересно выписанный и талантливо сыгранный образ пожилого крестьянина, члена сельскохозяйственного кооператива Имре Чендеша (актер Золтан Макляри). Этот человек полон решимости бороться за дело социализма до конца. Угрозы мятежников и их жалких пособников не останавливают его. Посулы оппортунистов им гневно отвергаются.

Глядя фильм, мы все время находили в этом персонаже черты тех председателей сельскохозяйственных кооперативов, с которыми нам довелось общаться во время поездки по стране. И в этом одно из бесспорных достоинств талантливой картины Мартона Келети.

Впервые я видел фильм «Вчера» в 1959 году на Московском международном фестивале, в Кремлевском театре. Там же я познакомился с режиссером Келети. Вторично я смотрел «Вчера» в просмотровом зале студии «Гунния», но воспринимал его теперь иначе. Дело в том, что за несколько дней до этого просмотра нам показали документальный фильм о контрреволюционном мятеже 1956 года. Эта картина была смонтирована главным образом из материалов, снятых западными кинооператорами. В те дни в Будапешт в погоне за сенсациями прискакало немало любителей снимать «крушение социалистической Венгрии». И хотя те, кто снимал фашистские бесчинства, был явно на стороне мятежников (это видно по тому, как бандиты, нагло позируя в аппарат, не опасаются будущих разоблачений), фильм объективно является грозным свидетелем обвинения против фашистских мятежников.

Циничные, спокойные глаза громил, в которых даже нет огня ненависти — просто тупое равнодушие и проснувшийся инстинкт зверя. Истерические кликуши, зовущие уличных зевак на бессмысленные разрушения, подозрительные типы с лицами уголовников, которым все равно, что происходит,— главное, что можно нажиться за счет присвоения чужой собственности (государственной и частной), и, наконец, лица тех, кто с ужасом и отвращением смотрит на все происходящее, многого явно не понимают, но категорически отказываются вступить в ряды мятежников. И искренняя радость на лицах этих людей, которых явное большинство, когда они видят пришедшие на помощь венгерскому народу советские военные части.

Эти кадры строго документальны. Их свидетельства неоспоримы.

И вот после этого документального фильма, смотря на маленьком студийном экране картину «Вчера», я почувствовал ее необыкновенную эмоциональную силу, поверил в художественную правдивость кинорассказа, оценил большое мастерство серьезного, вдумчивого художника режиссера Мартона Келети. Успеху фильма во многом способствовала также и добротная литературная основа, созданная талантливым писателем Имре Добози.

Почти в каждом венгерском городе, в каждой деревне, на шоссейных магистралях мы видели обелиски, увенчанные пятиконечной звездой и государственным гербом нашей Родины. На каждом памятнике незабываемая дата — «1945» и надпись: «Вечная слава советским героям, павшим в боях за свободу и независимость венгерского народа».

А в центре города Кечкемет, куда мы прибыли в яркий солнечный день, на его многоугольной центральной площади, состоящей из четырех примыкающих друг к другу площадей, неподалеку от бронзовой фигуры Лайоша Кошута и мрачного здания монастыря ордена францисканцев, воздвигнутого в XV веке, наше внимание привлекло строгое по своей архитектуре надгробье. Черный отполированный гранит был вмонтирован в поставленную вертикально могильную плиту из серого камня. Это был памятник бойцам, погибшим во время контрреволюционного мятежа 1956 года. Слова, начертанные на нем, сообщали: «Здесь похоронены восемнадцать бойцов — 16 солдат и офицеров венгерской армии и два советских офицера: капитан Рязанцев и старший лейтенант Лучицкий». Мы стояли у этого надгробья с обнаженными головами, вспоминая кадры из картины «Вчера».

...В уютном кабинете директора «Будапештфильма», куда мы пришли из павильона, собралось много творческих работников. И сразу венгерские друзья буквально хором заговорили о совместных венгеро-советских постановках.

— Почему,— спрашивали они нас,— мы не работаем с советскими кинематографистами? Мы снимаем с французами, югославами, немцами, чехами, а нам хочется работать с вами. У ваших мастеров есть чему поучиться. Снимать на «Мосфильме», этом современном гиганте киноиндустрии искренняя мечта каждого из нас.

Размышляя над этим не раз поднимавшимся вопросом, я думал: в самом деле, почему? Разве волнующий рассказ об участии наших воинов вместе с венгерскими патриотами в подавлении фашистского мятежа — не конкретная тема для постановки совместного фильма? Ведь такая картина несомненно будет одинаково интересна и советским и венгерским зрителям. Но дело, очевидно, не в отсутствии тем. Их множество. Очевидно, все упирается в какие-то организационные проблемы, решить которые, наверное, не так уж сложно.

После интересной беседы гостеприимные хозяева предложили нам посмотреть недавно законченную на студии картину «Улица домиков с садами» с Миклошем Габором и Маргит Бара в главных ролях.

Миклош Габор — один из популярнейших актеров театра и кино Венгрии. У него множество поклонников как у себя на родине, так и за рубежом. Его портреты выставлены в витринах магазинов, на специальных кинорекламных стендах, стоящих в разных частях города, в фойе кинотеатров.

О чем же, однако, картина «Улица домиков с садами»? Главная идея фильма, как мне кажется,— разобраться в нормах поведения человека в быту и на работе. Я говорю разобраться, потому что авторы — сценарист Иштван Чурка и режиссер Томаш Фейер — не навязывают зрителю своих рецептов, не морализируют и не пользуются только черной и белой красками. Они ведут свой рассказ в нарочито будничнo-повествовательной интонации, за которой скрывается большая философская мысль. Предлагая вниманию зрителя сцены из современной жизни с ее противоречиями и сложностями, авторы избегают при этом подражания неореализму и не сползают в грубый натурализм. Вся картина от начала до конца глубоко оптимистична, и своей подлинной художественностью опровергает утверждение буржуазных критиков социалистического реализма, что его принципы — это, дескать, всего лишь набор категорических установок — предлагающих автору казенный оптимизм, противоречащий жизненной правде. В фильме идет сложный философский разговор о сути подлинного человеческого счастья.

Мы смотрели картину «Улица домиков с садами» с живым интересом. И потому не хочется размышлять сейчас о некоторых ее недостатках и просчетах. Я уверен, что нашему зрителю фильм тоже понравится.

Режиссер-постановщик Золтан Фабри принадлежит к поколению кинематографистов, выросших в Венгерской Народной Республике после второй мировой войны. Его специальность, если так можно выразиться, экранизация литературных произведений. Своеобразный мастер, владеющий искусством острого рисунка детали, верный идее близости людей труда, Золтан Фабри в своих работах выступает как тонкий знаток человеческой души. Именно таким он предстает в фильмах «Господин учитель Ганнибал» — о расправе фашизма над простым человеком; «Анна Эйдеш» — посвященном трагической судьбе юной служанки, развертывающейся на фоне поражения первой венгерской советской республики; «Два тайма в аду» — по мотивам документальной повести А. Борщаговского «Тревожные облака» — о мужестве и героизме киевских футболистов, попавших в плен к гитлеровцам.

Перенеся место действия фильма «Два тайма в аду» на венгерскую территорию, Фабри создал галерею интересных характеров, наделив их выразительными национальными приметами.

Почти каждый персонаж фильма — от охранников концлагеря салашистов до близорукого еврейского юноши, в жизни не прикасавшегося к футбольному мячу и вырастающего во время матча с гитлеровской командой в грозного форварда,— вылеплен с максимальной жизненной достоверностью.

Досадным исключением, на мой взгляд, являются лишь фигуры гитлеровского генерала и его любовницы, решенные почему-то в опереточном стиле.

Есть в фильме «Два тайма в аду» великолепный эпизод. Под бдительным надзором салашистского унтера заключенные антифашисты убирают территорию лагеря. Унтер приказывает подобрать каждый листочек, после уборки он будет раздавать почту. Голодные, изможденные люди из последних сил стараются выполнить приказ надсмотрщика. Уборка окончена. Напряженные лица людей, ждущих упоминания своих фамилий. Но фашист явно не торопится. Он то вынимает конверт, то как бы невзначай, не прочитав адреса, бросает его обратно в сумку. Его забавляет эта игра на нервах людей.

Один из заключенных, коммунист-подпольщик, чей дух не сломлен жесточайшим режимом фашистской каторги, спрашивает унтера, нет ли ему весточки из дома.

— Есть,— отвечает обрадованно унтер и хохоча вытаскивает из мусорной кучи пожелтевший листок.— Читай! Вслух! Громко! — Одновременно он растегивает кобуру.— Ну!

Сейчас произойдет несчастье. Люди инстинктивно пригнули головы. В их глазах отчаяние и страх. Однако вожак лагерных коммунистов спокоен. Всматриваясь в осенний листок, он, импровизируя, начинает читать вслух письмо из дома. Сначала тихо, потом все громче и громче. И мы видим, как загораются потухшие глаза заключенных. Люди смеются над остроумными фразами, а кое у кого начинают влажнеть глаза, показываются слезы.

Фашистский унтер проиграл поединок. Операторски этот эпизод снят также интересно. Полутона угасающего осеннего дня усиливают драматизм. «Два тайма в аду» — картина глубоко оптимистическая.

На экранах венгерских кинотеатров наряду с фильмами других зарубежных стран демонстирует-ся много советских картин. Лучшие советские киноленты, такие, как «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Чистое небо» и другие, просмотрело рекордное число зрителей.

Почти в каждом кинотеатре можно увидеть на стенах портреты некоторых наших популярных актеров. Некоторых — лишь потому, что до сих пор мы не удовлетворительно снабжаем венгерские киноорганизации рекламными материалами. В городе Дунафельдвар в кинотеатре висят два портрета Олега Стриженова и два Татьяны Самойловой.

— К сожалению, других у нас нет,— пояснил это обстоятельство директор театра.

Союзу работников кинематографии следует серьезно подумать, как улучшить пропаганду советского кино в братских социалистических странах. Об этом же, думается, надо поразмыслить и «Совэкспортфильму».

Мы уезжали из Венгрии обогащенные виденным, интересными встречами с замечательными людьми. Мы уезжали из Венгрии с радостным ощущением идейно-художественного роста венгерской социалистической кинематографии, убежденные, что венгерские кинематографисты еще не раз порадуют зрителя отличными фильмами.

От всей души желаем им больших успехов.

НОВЫЕ РАБОТЫ ВЕНГЕРСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

На крупнейшей в стране студии «Гунния» режиссер Мартон Келети и оператор Иштван Пастор создали веселую комедию «Лебединая песня», герой которой старый бродяга, обитающий в ветхом бараке. Он привык к своему жилищу и не желает его оставлять, в то время как вокруг вырастает красивый квартал новых домов. В главных ролях снимались популярные венгерские актеры Антал Пагер, Илдико Печи, Дьюла Бодроги.

Другой фильм, созданный на студии по мотивам повести Йозефа Лендьеля, носит название «Кантата» (режиссер Миклош Янчо). В нем рассказывается о жизни и труде молодого хирурга (актер Золтан Латинович).

Проблемы быта и труда в современной Венгрии нашли отражение в фильме режиссера Тамаша Реньи «Два дня, как другие».

Будни летчиков и парашютистов — тема художественного фильма, поставленного режиссером Кароем Макком и названного «Предпоследний человек». В картине заняты Аттила Надь и Эрика Сегеди.

Золтан Варкони закончил работу над приключенческим фильмом «Фотограф Хабер». В главных ролях: Золтан Латинович, Миклош Сакач, Ева Рутткаи.

Одной из самых крупных постановок этого года является фильм Яноша Хершко «Диалог» с Имре Шинковичем и Анитой Семьен в главных ролях.

Жан Гремийон — человек, коммунист, художник

Бывает так, что в шумной и разноголосой толпе вдруг услышишь чистый, свежий, задушевный голос. Такое чувство испытываешь, когда читаешь подборку статей и высказываний кинорежиссера-коммуниста Жана Гремийона, опубликованную во французском журнале «Синема».

«Избранные тексты» Гремийона отличаются принципиальностью, внутренней цельностью и благородством. Они полны тревоги и с особенной силой подчеркивают трагическое положение киноискусства в буржуазном обществе.

«Избранные тексты» Гремийона были подготовлены к печати близким другом покойного режиссера, известным французским кинокритиком Андре Брюнеленом и помещены в журнале «Синема» среди серии материалов, посвященных этому замечательному художнику.

Первый текст — это речь, написанная Гремийоном для «чествования французского кино», состоявшегося в одном из парижских киноклубов. Эту речь на чествовании прочитал Жерар Филип. Второй текст — «Заметки об опыте творчества в кино» — был впервые напечатан в газете «Комба» в феврале 1949 года и, наконец, последний — «Свобода творчества в кино и экономическое принуждение» — в декабре 1947 года в газете «Лицей Монтень».

Жан Гремийон прожил пятьдесят восемь лет, он умер 3 октября 1959 года в один день с прославленным французским актером Жераром Филипом. Он был не только крупным режиссером, но и большим общественным деятелем, возглавлял французскую Синематеку, был председателем Союза технических профессий в кино.

Жан Гремийон много сделал для французского прогрессивного киноискусства. Но самые лучшие, самые широкие и смелые планы его были безнадежно потеряны для кино. Не увидел света созданный Гремийоном сценарий «Утро Коммуны» (1945), так и осталась лишь в проекте кинотрилогия о трагических моментах современной истории Европы «Убиение невинных» (три части: Испания 1936 года; Париж—Мюнхен, 1938; Париж, 1944—1945). Не был поставлен сценарий о революции 1848 года «Весна свободы», над которым Гремийон работал шестнадцать месяцев, тщательно подготовив его к съемкам и написав к нему музыку.

«Неудобным гигантом», непохожим на привычный современный мир «уменьшенных моделей» называет Жана Гремийона Андре Брюнелен.

Выдающийся мастер французского кино Рене Клер писал о Гремийоне: «Жан Гремийон не только большой кинорежиссер, но и большой художник, он был подобен тем людям эпохи Ренессанса, которым не оставалась чуждой никакая форма искусства».

Вот портрет Гремийона, нарисованный писателем М. Дрюоном:

«Обликом Гремийон напоминал классический бюст Гёте, он обладал физическими чертами творца. Большие глаза смотрели на мир как на широкое поле битвы. Манера держаться, походка напоминали кондотьера, но кондотьера, лишенного войск. Крайняя, но часто ироническая вежливость, терпеливое внимание, высокомерная скромность — это форма гордости, принижающей себя, так как она принимает за образец лишь гения. Этот мыслитель страдал лишь одним недостатком: неспособностью приспособить свой ум, свой талант к требованиям глупцов, к их советам и претензиям. Он мог по два часа подряд разговаривать со столяром, тележником, почтовым служащим, с умом и пониманием дела выполняющими свою работу, но он не умел говорить с людьми низкой мысли, какими бы могущественными или удачливыми они ни были».

Со страниц воспоминаний о Гремийоне, как и со страниц его рукописей, перед нами встает человек большой и страстной мысли и души, художник чрезвычайно разнообразный, поистине «синтетический» — режиссер, музыкант, живописец, своеобразный мастер слова. Художник, стремившийся к совершенному, высокому и благородному искусству, всю жизнь мужественно боровшийся за свое творческое и человеческое достоинство.

В 1949 году, в пору своего высшего внутреннего творческого подъема и постоянных творческих крушений, Гремийон писал в письме к своему другу:

«Не думай, что я жалуюсь на свою судьбу, что меня терзают муки из-за материальных неудач моей карьеры... Мне хочется так много сказать, столько понять, у меня столько планов, которые кажутся мне важными, благородными. Энергия бурлит во мне, у меня хватит ее на десяток лет жиз-

ни... но у меня нет средств. Постоянная борьба, которую приходится вести, чтобы создать хоть какую-нибудь небольшую вещь, обратно пропорциональна результатам. Она изнуряет меня...»

Гремийон оставил после себя учеников если не в области художественного стиля, то в области человеческой и творческой морали, если можно так выразиться. Дакен, работавший его ассистентом, говорил, что Гремийон научил его ответственности художника перед своим искусством, перед публикой, ответственности человека перед своей профессией.

«Мы живем в мире, созданном из фальшивых дверей,— приводит слова Гремийона о киноискусстве Луи Дакен в своей статье в «Юманите» под названием «Гремийон научил меня искусству кино».—Чтобы скрыть это, на них повесили вывески: «Вход запрещен», «Смертельно», «Частное владение», «Высокое напряжение», «Секретно». Но существуют также истинные двери и истинные сердца людей и вещей, скрытые за дверьми, которые нужно разрушать». И Гремийон восклицал: «Это ремесло создано не для отдыха!»—А Дакен добавляет от себя: «Действительно, для него это не было ремеслом, созданным для отдыха. Некоторые упрекали его за «непримиримость», так называли они его отказ идти на уступки... Если бы он захотел, его карьера могла бы быть совсем другой. Но это его не интересовало. Его творчество останется навсегда лишенным фильмов, которые он носил в себе и которых он никогда не смог поставить. Он любил говорить об этой воображаемой синематеке, созданной из проектов неосуществленных фильмов... Двери. Увы, их не так-то легко разрушать».

Борьба Гремийона — это постоянное сражение большого художника за свое ви́дение мира, за свою очень важную и значительную тему в искусстве.

Лучшие фильмы Гремийона наполнены большой современной мыслью, их герои — это люди, одухотворенные трудом, творческим порывом. Это рабочие на плотине, строящейся в горах («Летний свет»), могучий коллективный труд которых символически противостоит изощренному, изысканному паразитизму и опустошенности вишистских собственников; это супруги Пьер и Тереза Готье («Небо принадлежит нам») — обыкновенные маленькие люди, окрыленные поэзией высокого творческого подвига, это молодая женщина-врач («Любовь женщины»), в лютый шторм отправляющаяся по морю на спасение человека и впоследствии отказавшаяся от любви ради своей профессии.

Гремийон — художник остродраматического ви́дения мира, глубоко схватывающий самую сущность современной буржуазной жизни, в которой силы зла — эгоизм, лицемерие, предательство, пресыщение — принимают порой самые разнообразные личины. Но Гремийон видит, что эти темные силы не только разрушительны и зловещи, но в чем-то во многом жалки —жалки своей исторической обреченностью.

В этом смысле чрезвычайно выразителен финал «Летнего света», когда рабочие молчаливой, беспощадной, тесно слитой массой наступают на хозяина поместья, а тот мечется у края обрыва, а затем жалкой куклой летит в глубокую пропасть.

Истерии бессилия, духовной опустошенности мира собственников в фильмах Гремийона обычно противостоит ровный, ясный свет цельности и чистоты, свойственный людям творческого отношения к жизни и порожденный их слитностью с жизнью народа.

Гремийон с его великолепным чувством хроники, факта был также замечательным мастером документального кино. Его фильмы не однажды получали премии на международных кинофестивалях. Он начал свой творческий путь с документальных фильмов и ими закончил его. В последние годы жизни, когда ему не удавалось осуществить его грандиозные художественные проекты, Гремийон ставит главным образом документальные фильмы. Двадцатиминутный фильм Гремийона «Андре Массон и четыре элемента», созданный в 1958 году, французские критики рассматривают как «косвенное раздумье о себе, о своем искусстве», как «очерк об отношениях между миром и человеком», как художественное завещание Гремийона.

Публикуемые мысли Гремийона о киноискусстве — это его раздумья о самых, быть может, важных и сложных проблемах современного кино Запада. Высказывания Гремийона — это своеобразный гимн реализму, глубоко содержательному, общественно активному искусству. В них раскрывается нежная, восторженная любовь Гремийона к своей стране, к ее народу, к ее искусству. В них проявляется пытливый, благородный и глубокий ум художника, стремление, пусть часто недостаточно теоретически определенное и обоснованное, отыскать истинное мерило художественных ценностей.

Гремийон — страстный защитник реализма, а реализмом, по его мнению, является искусство, стремящееся к раскрытию жизненной правды в ее различных аспектах. В понятие реалистической

традиции Гремийон включает все большое искусство, стремящееся проникнуть «в сердце вещей» и в лучших своих проявлениях связанное с истоками народного творчества.

Реализм современного буржуазного киноискусства Гремийон называет «трагическим реализмом». Этот термин, быть может, произволен, но он свидетельствует об остром ощущении Гремийоном конфликтов современной зарубежной жизни, о стремлении предостеречь против идиллически-спокойного ее изображения. Теоретические высказывания Гремийона, как и его творчество, впрямую противостоят тому модернистскому поветрию, которое охватило за последние годы определенные круги западной художественной интеллигенции. Гремийон тончайшим образом чувствует как художник и очень точно выражает теоретически неразрывную связь между содержанием и формой в искусстве.

Читая заметки Гремийона, видишь, что мысль художника все время поворачивается к одному и тому же мучительному вопросу — судьбе художественного творчества в кинематографе в условиях капиталистического общества.

В этих мыслях Гремийон, быть может, не во всем доходит до логического конца. Но ясно одно: он, чья судьба может явиться классическим примером трагедии художника в буржуазном обществе, с удивительной силой ощущал противоречие между фильмом —художественным произведением и фильмом-товаром.

Однако пафос его раздумий не только в этом. Гремийон остро ощущает, что современному миру как никогда нужна сейчас героика, непримиримость к компромиссам, высокое чувство общественной ответственности.

Мысли Гремийона о киноискусстве обращены к будущему. Они наполнены призывами к осознанию ответственности перед будущим, перед эпохой, которая «наступит завтра». Гремийон полон веры в это «завтра», он зовет готовиться к нему и бороться за него.

Н. АНОСОВА

Жан ГРЕМИЙОН: БЫТЬ ГЛАШАТАЕМ СВОЕГО ВРЕМЕНИ

СТРАНА МОЯ, Я ЛЮБЛЮ ТЕБЯ!

Страна моя, я люблю тебя!..

Ты не рассердишься на меня, любимая моя страна, если я буду говорить с тобой так, как считаю достойным тебя, отдавая тебе дань уважения.

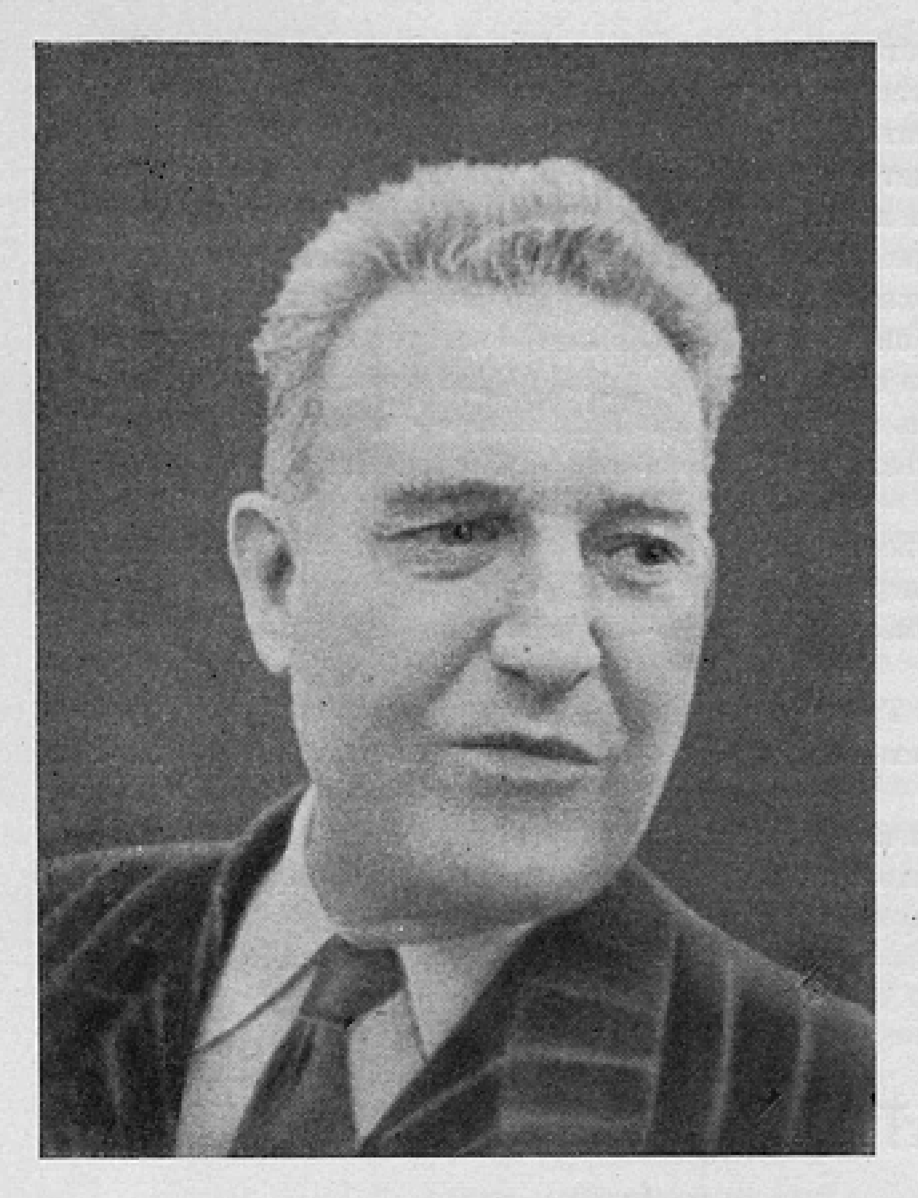
Каждый из нас (а нас около сорока миллионов) обязан тебе призванием, и каждый оправдывает его как умеет, в меру своих способностей. Мои не велики, но на них лежит отпечаток твоего скромного лица, твоей природы, твоей славы и горестей твоих, а также судеб моих спутников по жизни: мне подобных и моих близких.

В сущности, я хочу лишь отчитаться перед тобой, не больше. Так говорил бы кровельщик о своем шифере, прикрывающем и оберегающем человека, но служащем также и грифельной доской, на которой ребенок может писать... Так говорил бы булочник о зерне, составляющем пищу человека, об этом зародыше и завязи будущей жатвы.

Я буду говорить тебе о своем сердце и своем ремесле, ведь это одно и то же, и оно слито воедино! И в гибели, и в величии, и в крахе, и в оскорблении. Я смотрю на тебя, любимая моя страна, я смотрю на тебя и разделяю твою участь. Я хочу сказать, что связан с твоей жизнью, которая кажется мне желанной, необходимой и благодатной, как и все создания земли, на которой живет человек. Ты мерило человека, и каждый в своем деле стремится воспроизвести твой истинный и реальный образ.

Я сказал — реальный образ.

Для тех, чье ремесло состоит в том, чтобы превращать возможные образы в образы реальные, это может явиться удобным началом, чтобы воздать должное своему ремеслу, своим обязанностям, своей роли свидетеля. Любознательные люди, которые еще читают газеты прошлых лет, накануне 1956 года найдут несколько строк, посвященных первому сеансу кинематографа (28 декабря 1895 года), состоявшемуся в индийском салоне Большого кафе. Касса зарегистрировала 35 посетителей, 35 франков выручки.



Жан Гремийон

Какой странный, какой удивительный волшебный фонарь! — говорили одни (то были ясновидцы). Какое ужасное изобретение — говорили другие (они и сейчас еще не все сдались!).

Конечно, было бы совсем просто воздвигнуть громадный табель заслуг, дань уважения «усердным и верным слугам», состоящий из сотни имен. Но не в этом моя задача, как бы ни было велико мое уважение ко многим из них.

Человек, бесспорно, достоин уважения, но, по-моему, больше за свой труд, за свои человеческие достоинства, за свою преданность делу, чем за свои титулы или за свое имя.

1895—1910: чудесные, удивительные годы!

Несколько человек творят судьбу французского кино и, без сомнения, кино вообще.

Они создают студии, электрифицируют их, сливают панорамные образы с мизансценой и движением рассказа, изобретают планы различной величины, создают элементы монтажного синтаксиса. Эти люди жаждали всего... они все нашли: звуковой фильм, фильм цветной... ускоренные съемки.

Они совершали чудеса, изобретая в «Убийстве герцога де Гиза»* последовательность планов в ритмах, соответствующих драматическому движению. Это было первым эффектом монтажа, продиктованного характером драмы, началом искусства, которое Гриффит в Америке стремился довести до высшего совершенства.

Поистине удивительные работы Э.-Ж. Морея** (1882) позволили совершать замедленные съемки, открывшие окна в невидимый мир, о котором раньше не подозревали. Лишь теперь узнали, что птица в полете плывет или танцует с ни с чем не сравнимой грацией. Великолепная техника, раскрывшая этот секрет, очаровала и восхитила всех.

Совершив большой скачок во времени, чтобы не расставаться с этой волшебной картиной развития техники, я сказал бы также, что звук открыл в кинематографическом выражении такие же безграничные перспективы, как и зрительный образ...

Я говорил сейчас о технике, о технике нашего французского кино, но я возвращаюсь к своей первой мысли о реальном образе или, скорее, образе реального, так как именно в этом состоит смысл того, что я хотел бы сказать: французское кино — это французский реализм, и его служители были великими именно в той степени, в какой они оставались верны ему.

Конечно, нужно немедленно условиться о смысле слова «реализм»...

Французский реалист легко читает в книге жизни, невидимой для других, реальный мир, который кино разворачивает перед нами одновременно с детской непосредственностью и расчетливой точностью. Я говорю это, чтобы подчеркнуть, что для меня дело идет не о механическом натурализме, но совсем напротив, о той красоте, которую может дать максимально организованная выразительность.

Именно в этом, мне кажется, состоит главная «миссия» французского искусства.

Припомните средневековое искусство, посмотрите, как изображения той эпохи показывают человека, полного внутренней тревоги, задающего себе вопросы о смысле бытия. Это обычные люди, оказавшиеся среди

* Фильм Ле Баржи и Лаведана (1908).

** Морей Этьен-Жюль — французский физиолог, один из зачинателей французского кино.

привычных пейзажей один на один с тревожной проблемой реального. И поскольку этот лиризм никогда не теряет своих прав во французском искусстве, его преемственность распространяется от революции 89-го года к романтизму, от чудесных музыкантов XV—XVI веков к Клоду Дебюсси и к некоторым нашим современникам.

Как бы это ни казалось очевидным, я не отступил от темы. Я хотел только подчеркнуть, что величие, значение, смысл французского кино восходят к добротному и глубокому корню реализма, возникающему из сопоставления с жизнью, а не из подражания. Это народная традиция, вступающая в постоянную борьбу с академизмом, традиция, которая бьет ключом, когда ее не искажают понапрасну.

Черпать из драгоценного народного искусства, способствовать его усилению, превзойти его в выразительности — вот источники истинного искусства.

Другие, наделенные более серьезным дарованием и более весомой ответственностью, покажут, как эти источники сливаются с нашей национальной историей, и раскроют ту «гуманистическую константу», которая характерна для французского искусства.

ЗАМЕТКИ ОБ ОПЫТЕ ТВОРЧЕСТВА В КИНО

Фильм редко создается по вдохновению, почти всегда по заказу. Я понимаю, конечно, что многие значительные произведения в области музыки, живописи или литературы также созданы по заказу, и не собираюсь высказывать здесь безапелляционные суждения, а просто хочу уточнить понятие свободы выражения в применении к искусству кинематографа. Здесь нет необходимости открывать по этому поводу полемику и ставить вопрос о степени правомерности системы производства фильмов, об ее экономических основаниях или выдвигать требования хотя бы той же романтической свободы художников. Надо прежде всего исходить из фактического положения дел. Тем более что существуют различные точки зрения на положение кино и автора фильма.

Но если Ренуару и Фейдеру, если Карне или Рене Клеру (говоря лишь о французах) удалось превратить свои фильмы в нечто большее, чем просто промышленные товары, я предпочел бы, чтобы было ясно, что принуждение, испытанное ими, не имеет ничего общего с тем «божественным принуждением», которое обычно лежит в основе художественного творчества...

Я шестнадцать месяцев работал над сценарием «Весны свободы», но так и не снял его; я познакомился со сценарием «Белые лапки» за несколько дней до начала съемок, монтировал фильм буквально день за днем во время съемок, и, однако, моя творческая свобода получила здесь большее выражение. Какой вывод, какое доказательство я могу извлечь из этого опыта? Какой рецепт? В наших условиях авторы фильма лишены свободы творчества, существует лишь их ответственность.

Я взял на себя ответственность выразить средствами киноискусства суровый, жестокий и острый сюжет Жана Ануйя, используя те специфические качества «присутствия», включения отдельной судьбы в общий кадр, показа параллельных действий, которые характерны для киноискусства.

Надо думать, что мы живем не вне мира, но, напротив, в точно обозначенное, определенное, конкретно существующее время. Обнажить внутренние противоречия какого-нибудь образа жизни, начать с внутреннего мира Ануйя, чтобы обнажить на экране трагедию повседневного факта,— вот какой путь избрал я.

Мир, построенный по свойственной для него логике, живет в данном фильме. Хотели этого авторы или нет, но зритель вынесет свой опыт, который он примет за опыт своих чувств, отражением каковых становятся фильмы. В чем же заключается реальность фильмов? В простом сходстве мира экрана и внешнего мира? Или в реальности, в глубокой социальной правде драмы?

Отчетливое определение ответственности автора фильма освещает не только проблему его свободы, но одновременно и проблему реализма и проблему стиля. Единственный реализм, не являющийся для нас иллюзией, это трагический реализм, который живет на экране. Много говорили о кино на

улице, на настоящей улице, с настоящей толпой. Когда сам смысл драмы, драматического рассказа способствует усилению или поддержанию подобной мистификации, раскрытие запретов наших норм жизни в обществе может быть усилено реальностью внешнего воспроизведения действительности.

«Стиля самого по себе» не существует, он не существует отдельно от драмы. Стиль не отправная позиция, а результат в искусстве.

Это ни в какой мере не означает, что проблемы формы не имеют значения, совсем наоборот. Чем больше значения придают содержанию, тем большую важность (как это ни парадоксально) приобретает проблема соответствия формы содержанию. Именно при крайнем внимании к смыслу произведения забота о форме и формальном совершенстве становится особенно продуктивной: форма непременно перестает быть нейтральной.

Существует, следовательно, ремесло автора фильма, которое несомненно возлагает бо́льшую ответственность, чем какое-либо другое. Занятие этим ремеслом не ставит в современных условиях нашей жизни обособленно эстетических проблем. По-видимому, сейчас такое время, когда главная задача состоит не в возможных изобретениях и усовершенствованиях в языке кино. Имеются тысячи примеров богатых, разнообразных, потрясающих манер, способных ничего не выражать, тысячи смелых, удивительных, блестящих приемов, используемых, в сущности, в целях самых очевидных уступок приспособленчеству, легковесности, компромиссу.

Главным теперь становится содержание и поэтическая, драматическая или сатирическая (если имеют к ней вкус) сила фильма, его художественный смысл, во всей его совокупности.

СВОБОДА ТВОРЧЕСТВА В КИНО И ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ПРИНУЖДЕНИЕ

Многие примечательные особенности кино наводят на мысль, что оно занимает в истории искусств исключительное место.

Кино обладает, как, впрочем, об этом часто и много говорилось, ни с чем не сравнимой силой воздействия. Для каждого зрителя фильм становится как бы новым испытанием его собственных чувств. Зритель оказывается перед экраном, как перед самой жизнью, хотя и знает при этом, что здесь все до мельчайшей детали взвешено и рассчитано, все использовано для воспроизведения жизни по совершенно особенной логике.

Кино, обладая бо́льшими риторическими и демонстрационными достоинствами, чем учебник (так что педагогика совершенно резонно начинает его использовать), оказывает также сильное и неповторимое влияние на мир человеческих чувств, оно по самой своей природе обладает бо́льшим чувственным воздействием, чем другие искусства.

Богатство и гибкость формы киноискусства не имеют границ. Оно соединяет самые богатые и самые сложные сочетания зрительных образов с самыми богатыми и самыми сложными звуковыми комбинациями. Его ритмические возможности бесконечны и почти еще не использованы. Его язык при всей своей зависимости и от форм и от рамок драматического рассказа — самый богатый и самый свободный.

Среди искусств, известных во все периоды цивилизации, кино, кроме других своих бесчисленных даров, располагает также и самой широкой, самой разнообразной, самой постоянной аудиторией. Оно не знает границ, а часто и языков. Словом, кажется, что здесь соединились все условия для создания орудия культуры самого гибкого, самого сильного, для создания искусства самого богатого и полнокровного.

Как я сказал, все условия слились, чтобы кино стало великим искусством, вероятно, специфическим именно для современного исторического периода. В действительности обстоятельства таковы, что кинофильм превращается в товар, который производят, продают и потребляют как обычный продукт, подчиненный привычным правилам, управляющим производством, обращением и продажей товаров ради прибыли в таком мире, как наш.

Существование для фильма определенной «клиентуры», необходимость приспосабливаться к ее требованиям служит первым доказательством того утверждения, что фильм

при современном состоянии кино не что иное, как товар широкого потребления.

Могут сказать, что многие, быть может, даже все искусства зависят от их клиентуры, архитектура, например, существует и развивается лишь в зависимости от открыто выраженного социального заказа. Благородство греческих храмов, романских церквей, соборов, восточных храмов нисколько не пострадало от характера заказов, предопределенного социальным состоянием эпохи.

Форма и содержание главных произведений живописи и скульптуры — идет ли речь об египетских колоссах или греческой скульптуре, о средневековой миниатюре или произведениях, заказанных меценатами итальянского возрождения, или о придворной живописи XVIII века — явно зависят от «потребителя», но это не нанесло ущерба их значению в мировой культуре.

Итак, в киноискусстве с особенной силой выражается с одной стороны постоянная связь между формой и содержанием, с другой стороны между фильмом как произведением искусства и конкретными возможностями распространения этого искусства. Насколько мне известно, эту проблему специалисты по эстетике до настоящего времени решительно отказывались изучать.

Я попытаюсь здесь выяснить, какое влияние оказывает существующая у нас экономическая система на художественное самовыражение и саморазвитие в киноискусстве.

Обстоятельства, при которых в настоящее время создается фильм, таковы, что становится почти невозможным изменить порядок, управляющий производством фильмов-товаров... Противоречия, внутренние слабости, технические, финансовые, коммерческие недостатки нашей системы обнаруживаются с огромной силой. Вопрос о будущем французского кино стоит в совершенно конкретном экономическом плане.

Вот здесь-то и обнаруживается, что главная проблема художественного творчества в кино — это проблема экономическая, которая определяет в конечном счете все другие проблемы.

Говорят (от этом свидетельствуют весьма убедительные примеры), что принуждение, божественное принуждение всегда было в области художественного творчества необходимым стимулом. Я хорошо понимаю, что железные правила, определяющие ф у г у, возбуждали у Баха несравненное творческое мужество, что правила александрийского стиха скорее вдохновляли, чем обескураживали Расина, что Поль Валери с воодушевлением искал сладостных цепей. Но тот род принуждения, который с железной необходимостью превращает произведение искусства в товар, обладает, мне кажется, иной природой, глубоко пагубной для внутреннего содержания самого произведения искусства.

Видеть в произведении киноискусства лишь возможность получения прибыли, придавая фильму в этих целях характер товара широкого потребления,— разве это не значит ставить проблему с ног на голову?

Но может ли стать решением проблемы возможность избежать этой системы? Мне говорят, что многие значительные произведения мировой литературы были созданы для узкого круга (happy few Стендаля) и что лишь благодаря этому они нашли более широкое распространение.

Но кино, так же как и архитектура, по самой своей природе не может иметь ограниченной аудитории. Список же экспериментальных фильмов невелик.

Значение кино — и тем самым его ответственность — состоит в том, чтобы быть глашатаем своего времени и брать на себя великую обязанность удовлетворять широкие массы зрителей, для которых оно в большинстве случаев является единственной культурной пищей. Эту ответственность можно завоевать лишь ценой непрерывной борьбы. Кино не сможет стать средством культуры, если оно не будет отвечать на запросы своего времени, если оно не станет бороться за действительное отражение проблем, конфликтов, человеческих характеров своего времени.

Бежать от своего времени — это такая же иллюзия, как, разрушив песочные часы, представить себе, что время остановлено.

Понять и раскрыть реальные социальные отношения своего времени, обнажить внутренние противоречия предначертанных или привычных образов жизни — вот отправной пункт для тех, кто завтра должен будет давать отчет об эпохе, зрелость которой уже наступает. Действительный, реальный мир окружает нас и требует от нас лучшее, что есть в нас самих. Будет ли это лучшее достаточно хорошим? Вот о чем нам следует позаботиться.



БОЛГАРИЯ

На ежегодно проводимой Неделе болгарского научно-популярного фильма болгарские зрители имеют возможность увидеть фильмы, созданные в течение года, подвергнуть их критической оценке. В нынешнем году на Неделе было показано 27 научно-популярных фильмов, 8 периодических выпусков (журналы «Наука и техника» и «Сельскохозяйственные новости»), 25 учебных фильмов, а также 12 фильмов по специальным заказам.

Из фильмов, шедших в течение Недели на экранах Болгарии, наиболее интересными были: «Интервью» — кинобеседа врача о болезнях, передающихся человеку от животных; «Лечебные свойства крови»; научно-публицистический фильм «Протест неродившихся» — о пагубном влиянии радиации на человеческий организм, фильм, который поднимает голос протеста против испытаний ядерного оружия.

●

В Варне — крупнейшем курортном центре Болгарии — состоялся Третий фестиваль болгарских фильмов. Главный приз фестиваля — «Золотую розу» — решено было не присуждать в этом году ни одному из художественных фильмов. Первая премия присуждена фильму «Табак» («Конец Никотианы»), вторая — картинам «Капитан», «Золотой зуб» и «Смерти нет». Лучшим мультипликационным фильмом признан «Громоотвод». «Золотой розы» в категории документальных фильмов удостоен полнометражный документальный фильм о победе национально-освободительной борьбы алжирского народа «Праздник надежды». Как лучшие болгарские актеры года отмечены Георгий Георгиев и Невена Коканова — исполнители главных ролей в картинах «Золотой зуб» и «Табак».

ЗАКРЫТЫЕ ДВЕРИ НА УОРДУР СТРИТ

Сокращенный перевод статьи Пенелопы Джиллиат из английской газеты «Обзервер»

Молодой кинематографист стоит перед весьма обескураживающей перспективой. Не в пример молодому писателю, который в состоянии написать свою первую книгу, не выходя за пределы стоимости бумаги, он не может совершенствоваться в своем искусстве, не заложив последние штаны.

Допустим, у вас появилась хорошая идея короткометражного фильма. Обычно с этого начинают молодые режиссеры. Если вам повезет, вы получите субсидию экспериментального фонда Британского киноинститута, но у вас значительно больше шансов собрать в собственных ушах хорошую коллекцию блох от долгого шатания вверх и вниз по Уордур стрит *. С одной стороны, это не так уж плохо, так как вас перестанет раздражать грохот брошенной телефонной трубки в ответ на ваши просьбы о помощи; но с другой стороны, столь серьезный недостаток органа слуха сделает вас весьма подозрительным ко всему, что принято обозначать словами «гениальное», «бессмертное», «высокохудожественное», то есть к тем словам, которые употреблялись в свое время, дабы похоронить любую новую идею в области искусства. «Сюда приходят даже цветные», — с ужасом прошептал мне один из чиновников. Это был тот самый законодатель вкуса, который только что охарактеризовал фильм «Содом и Гоморра» как «очень милый и глубоко нравственный фильм на сексуальную тему».

В конце концов вы потратите свои собственные сбережения или начнете снимать рекламные ролики и ставить свой фильм на деньги, заработанные таким способом. Но даже если вы сделаете хороший фильм, а это, как известно, не так просто, даже если его купит прокатная компания или кинотеатры типа «Академии», «Эвримен» или «Камео», это совсем не значит, что вы оправдаете расходы по картине. У вас есть шансы получить деньги только в том случае, если картину купит одна из двух главных прокатных корпораций, а именно «Рэнк» или «Эй-Би-Си».

«Рэнк» и «Эй-Би-Си» сами выпускают программы короткометражных фильмов, и вполне естественно, что они пытаются протолкнуть их на экран в первую очередь. Но даже если есть возможность пустить в прокат что-нибудь новое, хозяева прокатных корпораций относятся к этому приблизительно так же, как тот судья, который сказал мальчику, задержанному полицией за неумеренный твист, что у того, конечно, были шансы на знакомство более приятное... если бы он танцевал медленный фокстрот.

Режиссеру Франсису Мегани, который потратил тысячу фунтов собственных денег на постановку двухчастевки «Еще только раз», остроумной сатирической комедии о лондонском бездельнике, руководители компании «Рэнк» заявили, что они не могут позволить, чтобы в их кинотеатре с экрана прозвучало выражение «грязная корова». Для зрителей, воспитанных на изысканной прозе киножурнала «Рэнк», подобная фраза, может быть, и прозвучит несколько неожиданно, но для миллионов других живая английская речь достаточно понятна и выразительна.

Пока есть только слабые проблески надежды, что положение улучшится, и мы должны сделать все возможное, чтобы помочь молодым режиссерам. Мы должны организовать действенную систему поощрений молодым талантливым режиссерам. Это важно не только для них; это важно для всего нашего кинематографа, потому что только в этом случае он перестанет быть искусством стариков, и это очень важно для зрителя.

* Уордур стрит — улица в Лондоне, где помещаются конторы крупнейших кинокорпораций.



ДАНИЯ

Около пятидесяти тысяч датчан подписали петицию, в которой требовали прекращения съемок фильма о Кристин Килер — одной из главных «героинь» скандала, приведшего к отставке английского военного министра Профьюмо.

Съемки фильма ведутся на киностудии «Новарис-фильм» близ Копенгагена. Главную роль должна была исполнять сама Килер, однако после самоубийства д-ра Уорда ей пришлось отказаться от участия в фильме. Тогда ее пригласили в Данию в качестве «консультанта» фильма, но выехать из Англии она не смогла, так как привлечена к судебной ответственности. В роли Килер снялась английская артистка Ивон Бэкингем. Продюсер фильма американец Джон Нешт время от времени приезжает из Дании в Лондон, чтобы присутствовать на судебных заседаниях, на которых появляется перед судом Килер. В связи с петицией министр юстиции Дании заявил, что правительство «лишено всякой законной возможности запретить съемки фильма». Недавно фильм вышел на экраны.

ИТАЛИЯ

Фильм «Содранная кожа», поставленный молодым режиссером Джузеппе Фина, вышел на экраны около года назад. Однако прокатные организации до сих пор саботируют его показ в Риме и многих других городах Италии. В фильме рассказывается истинная история миланского рабочего — одного из многих тысяч, — вынужденного терять по нескольку часов в

СОВЕЩАНИЯ КИНОКРИТИКОВ

В курортном городке Поррета-Терме состоялась ежегодно устраиваемая прогрессивными итальянскими кинематографистами международная выставка свободного кино.

На фестивале были показаны произведения передового итальянского и мирового киноискусства, еще не знакомые критике. Однако главное внимание кинокритиков и киноведов привлек конгресс, на повестке дня которого стоял вопрос: «Критика и кино сегодня».

С основными докладами на конгрессе выступили критики Томмазо Кьяретти («Кинокритика между «культурной промышленностью» и политической организацией общества») и Джузеппе Феррара — автор переведенной у нас книги «Новое итальянское кино» («Пути развития кинопублицистики»).

Доклад «Реализм, декадентство и авангардизм в современном кино» сделал редактор журнала «Чинема нуово» Гуидо Аристарко. Кинокритик Пио Бальделли яростно возражал против выдвинутой Аристарко задачи современного итальянского кино: «переход от неореализма к реализму».

В ходе прений по трем докладам выступило много кинематографистов — критики, режиссеры, журналисты. Учитывая известный разрыв, наметившийся между прогрессивной кинокритикой в ежедневной и еженедельной печати, с одной стороны, и критикой в «толстых» специализированных журналах, с другой, а также и между самими этими журналами, учрежден комитет по координации и намечен ряд конкретных мероприятий по развитию кинокритики.

Другое совещание критиков происходило в городке Грульяско (Пьемонт). Теоретический журнал компартии «Ринашита» публикует отчет кинокритика Мино Арджентьери об этой конференции, на которой обсуждался вопрос «Современные тенденции итальянского антифашистского кино». Конференция была созвана в связи с двадцатилетием освобождения Италии от фашизма, но носила, как отмечает Арджентьери, не юбилейно-парадный, а сугубо деловой, критический характер. В ней участвовали люди различных политических взглядов — коммунисты, социалисты, католики, выступали кинокритики, документалисты, бывшие партизаны.

Выступавшие, отмечая, что антифашистские и антивоенные произведения, вызывающие бешеную ярость у боннских реваншистов, составляют ныне значительную часть итальянской кинопродукции, вместе с тем указывали, что большинство этих картин не достигает по четкости и силе заложенного в них политического и морального заряда уровня первых произведений неореализма, таких, как «Рим — открытый город» Росселини и «Солнце еще восходит» Вергано. Счастливое исключение среди новых фильмов, как отмечали ораторы, составляют лишь немногие произведения,— такие, как «Долгая ночь 1943 года» Ванчини, — наиболее верно и глубоко передающие дух и идеи итальянского Сопротивления.



день, добираясь на работу, и становящегося рабом пригородного поезда. Разоблачая так называемое «экономическое чудо», создатели фильма показывают, что даже в Милане — самом центре промышленно развитого Севера Италии — рабочий, протестующий против плохой работы городского транспорта, может попасть в тюрьму, а если он возглавит забастовку у себя на заводе, то и лишится места. Когда же, став безработным, герой фильма пытается поступить привратником к богатому домовладельцу, ему это не удается, так как приходский священник считает его неблагонадежным — отца этого рабочего хоронили без религиозного обряда...

В журнале «Вие нуове» Антонелло Тромбадори пишет:

«...Насколько я знаю, это первое произведение итальянского кино, в котором — вслед за фильмом «Рокко и его братья», показавшим в разрезе жизнь рабочей семьи, — раскрыта глубокая связь между наемным трудом, эксплуатацией и социальными условиями жизни рабочего с его реальной культурой, его духовным ростом, личными чувствами, его семейными и любовными отношениями».

Тромбадори отмечает, что этот остросоциальный фильм проникнут поэзией, тонким психологизмом.

Недавно фильм был удостоен премии, присужденной ему прогрессивной римской культурной ассоциацией «Театро Альтемпс». В мотивировке присуждения премии говорится: «За образцовую зрелость и ясность языка, за глубокое чувство достоинства мира трудящихся, за правдивость в показе любовных отношений между героями».

●

Микеланджело Антониони, вынужденный вновь и вновь откладывать начало работы над своим новым фильмом «Красная пустыня», из-за того что не находит продюсеров, согласных финансировать его съемки, опубликовал в журнале «Чинема нуово» сюжет (краткий литературный сценарий) давно задуманного им фильма «Макароны», написанный вместе со сценаристом Тонино Гуэрра. В изложении сюжета рассказывается о страданиях итальянских солдат в гитлеровских концлагерях и о том последнем периоде войны, когда весной 1945 года в Германии царили хаос и разруха.

Перед тем как писать изложение сюжета фильма, Антониони и Гуэрра проделали большую работу, собирая материалы и опрашивая десятки итальянцев — бывших фронтовиков и военнопленных.

●

В Риме идут съемки нового фильма Витторио Де Сика «Вчера, сегодня, завтра». Фильм состоит из трех эпизодов. Главную женскую роль в каждом из них играет София Лорен.

Сценарий первого эпизода написан Чезаре Дзаваттини. Действие его происходит в Риме. Это история девушки, которая в поисках заработка посещает дома свиданий, куда ее вызывают по телефону богатые клиенты. Второй эпизод написал Эдуардо Де Филиппо: действие его происходит в Неаполе. Это патетически-комический рассказ о торговке контрабандными сигаретами, которая вынуждена, чтобы ее не арестовали, одного за другим рожать детей. О третьем эпизоде пока известно только, что местом его действия будет Милан.

В фильме снимается также Марчелло Мастроянни.

●

«Чудовища» — так называется новый фильм режиссера Дино Ризи, снимающийся в Риме. В нем, как и в другом фильме Ризи — «Поход на Рим», главные роли также играет «дуэт» Витторио Гассман — Уго Тоньяцци. На этот раз Гассман играет роль знаменитого боксера, а Тоньяцци — его тренера.

ПОЛЬША

На экраны страны вышел новый фильм «Пассажирка». Это посмертное произведение выдающегося режиссера Анджея Мунка, погибшего два года назад в автомобильной катастрофе во время съемок этого фильма.

Над завершением посмертного произведения Мунка работали режиссер Витольд Лесевич, писатель Виктор Ворошильский, написавший дикторский текст, и другие.

Польская печать дает высокую оценку фильму, подчеркивая его гуманистическую направленность и выдающиеся художественные достоинства.

«Пассажирка»





●

Режиссер Ян Руткевич снимает на Балтийском побережье кинокомедию «Влюбленные среди нас» по сценарию Анджея Мандалпана. В главных ролях студенты Высшей театральной школы в Кракове Кжиштоф Кальчинский и Магдалена Завадска.

РУМЫНИЯ

Бухарестская студия имени Александру Сахия из года в год увеличивает выпуск документальных, научно-популярных и учебных фильмов.

На Эдинбургском международном кинофестивале румынский документальный фильм «4000 ступенек в небо» — о работе строителей новой электростанции — был удостоен почетного диплома жюри.

Среди новых работ студии документальные картины «Завод», «Повсюду трудятся люди», «Карпатские виды», научно-популярные — об использовании радиоактивных изотопов в медицине, об ультразвуке и другие.

Выпускает студия и небольшие художественные, так называемые «воспитательные» фильмы для детей.

США

Мировая печать приносит все новые сообщения об участии американских кинематографистов в движении против расовой дискриминации в Соединенных Штатах.

В защиту прав негритянского населения активно выступают актеры Марлон Брандо, Пол Ньюмен, Антони Франчоза. На массовом негритянском митинге в Гадсдене (Алабама) они заявили, что сделают все от них зависящее, чтобы содействовать успешному проведению кампании против расовой сегрегации.

Брандо сказал:

«Я уверен, что пройдет не так много времени, и наконец поймут, что избиения и преследования негров не принесут никакого результата... Кампания в защиту гражданских прав подобна огромной волне, которая готова охватить всю страну, и мы хотим участвовать в этой кампании».

В походе негров и белых на Вашингтон, в митингах протеста и других выступлениях против дискриминации негритянского населения приняли участие и многие другие кинематографисты, в частности Гарри Белафонте, Керк Дуглас, Джуди Гарланд, Стив Маккуин, Сидней Пуатье, Сьюзен Страсберг, Джоан Вудворд, Джозеф Манкевич, Берт Ланкастер, Эли Уолах.

●

Вновь снимается в кино одна из знаменитых звезд «великого немого» Пола Негри. Она участвует в фильме «Лунные пряхи», который ставит на своей студии Уолт Дисней.

●

Начиная с нынешнего года в Нью-Йорке будут ежегодно проводиться кинофестивали, на которых будут демонстрироваться преимущественно иностранные фильмы, еще не знакомые американским любителям кино и нерентабельные для проката в Соединенных Штатах.

На этом кинофестивале нет ни премий, ни жюри. Специальная комиссия отбирает для показа ежегодно десять лучших новых фильмов года; на «исторической» части фестиваля демонстрируются десять фильмов из числа классических произведений мирового киноискусства.

ФРГ

Известный испанский режиссер Ладислао Вайда работает в Западной Германии над новой киноверсией «Барона Мюнхгаузена». Сценарий Эриха Кёстнера. Кроме того, Эрих Кёстнер готовит для Уолта Диснея сценарий по своей книге «Эмиль и детективы», впервые экранизированной режиссером Лампрехтом в 1931 году.

●

Режиссер Альфред Вейдеман приступил к работе над экранизацией новеллы Стефана Цвейга «Двадцать четыре часа из жизни женщины». Главную роль исполняет Мария Шелл.

ФРАНЦИЯ

История венецианского путешественника Марко Поло послужила основой сценария, по которому Кристиан-Жак начал снимать фильм с Аленом Делоном в главной роли. Съемки эти были прерваны по финансовым соображениям. Теперь продюсер Рауль Леви поручил снимать картину «Марко Поло» режиссеру Дени де ла Пательеру. Диалоги драматурга Жана Ануйя. Роль Марко Поло поручена немецкому актеру Хорсту Бухгольцу. Франс Ньюйен будет играть восточную принцессу, а Энтони Куин — хана. В картине также заняты Робер Оссейн, Пьер Брассер, Бернар Блие, Витторио Де Сика.

●

Жан Габен снимается в фильме «Господин» (режиссер Ле Шануа). Он играет роль человека, который из-за одной любовной истории становится камердинером богача. Габен заявил корреспонденту французского радио и телевидения, что по окончании работы над этой ролью он намерен окончательно оставить кинематограф.



ПОВОРОТ К СОВРЕМЕННОЙ ТЕМЕ В ПОЛЬСКОМ КИНО

Польская кинематография в недалеком прошлом добилась больших успехов, обращаясь к темам, связанным с периодом войны, оккупации, с первыми годами существования нового строя. В начале 60-х годов эта проблематика была почти исчерпана, и перед творческими работниками встала необходимость заниматься более близкими к сегодняшнему дню проблемами.

Однако современность предстала какой-то бледной, фильмы не давали возможности для дискуссий, не затрагивали жизненно важных вопросов. И вот тогда-то появился термин «стабилизация», которым зачастую прикрывались от упреков в том, что художественная кинематография, в отличие от документальной, не поспевает ни за потребностями зрителя, ни за большими социальными переменами, влекущими за собой перемены в сознании, обычаях, психике людей. А жизнь, как известно, не стоит на месте, и каждый день приносит новые, далеко идущие изменения. Постановщики фильмов и сценаристы не были подготовлены к их показу.

Мария Ваховьяк и Брониславв Павлик в фильме «Загонщик» (режиссеры Ева и Чеслав Петельские)



В последние годы шла борьба за обращение к современным темам. Большинство поставленных за последние три года фильмов так или иначе вращалось вокруг современных вопросов; среди них были и комедии, и сенсационно-криминальные драмы, и психологические картины, и публицистические фильмы, и фильмы для детей, молодежи.

Но, присмотревшись ближе к этим фильмам, к сфере их действия и темам, убеждаешься, что гордиться пока нечем. Так, из 28 картин 1962 года интересных, общественно-значимых, с высоким художественным уровнем было только две-три.

Это прежде всего фильм Станислава Ружевича «Голос с того света», о котором уже упоминалось на страницах «Искусства кино», а также комедия «Едут гости, едут». Можно еще добавить «Встречу в «Сказке» Яна Рыбковского. Значительно более интересные результаты дала военная тематика. И хотя современность преобладала на экране, это была в общем, если не считать названные фильмы, только видимость.

Самый интересный фильм нынешнего года — «Как быть любимой» Войцеха Хаса. Этот фильм, как известно, получил первую премию на Международном фестивале в Сан-Франциско. Несмотря на сильные эмоциональные связи с современностью, он базируется на тематике прошлого. «Черные крылья» Петельских обогащают немногочисленный до настоящего времени разряд картин на историко-революционную тему. О событиях прошлого рассказывает и «Взорванный мост» Пассендорфера. Итак, остается только удачная сатирическая комедия «Гангстеры и филантропы» — художественный дебют известных документалистов Гофмана и Скужевского и современная трагикомедия «Их обычный день» — режиссерский дебют сценариста Стибор-Рыльского. Хорошо, конечно, что творческие работники с такой охотой обратились к съемке развлекательных фильмов, таких, как комедия «Девчонка» Леонарда Бучковского или сенсационно-криминальная драма «Преступник и девушка» Януша Насфетера. Огорчает в этих фильмах отсутствие заботы о подлинно динамичной форме, об интересном содержании, которое языком кино можно великолепно донести до зрителя.

Действительно новое, что рождается сейчас в польской кинематографии, — это фильмы о современной деревне. А ведь совсем недавно творческие работники утверждали, что никого эти проблемы не заинтересуют — ни жителей городов, ни, тем бо-

лее, жителей деревни, которые, дескать, охотно смотрят только те фильмы, действие которых происходит в городе, потому что для них это экзотика.

Фильм «Здесь мой дом» молодого режиссера Юлиана Дзедзины был с интересом принят публикой, особенно в среде деревенских зрителей. С помощью редакции журнала «Экран» в различных частях Польши прошли обсуждения этого фильма. И нужно было видеть, как крестьяне обсуждали проблемы, затронутые в фильме, как сравнивали их с действительными условиями жизни деревни. Дзедзина, несмотря на все упреки, которые можно предъявить к его фильму, добился успеха. По его стопам идут недавний документалист Ян Ломницкий, снявший фильм «Приданое» по сценарию Ежи Помяновского, Збигнев Кузьминский, который перенес на экран повесть писателя Нортона «Моя вторая женитьба», и, наконец, Влодзимеж Хауп, экранизирующий рассказ Ивашкевича «Роза». Этот фильм будет называться «Почти новый костюм». Можно уже сегодня утверждать, что массовый интерес к современной деревне и ее проблемам знаменует собой рождение нового серьезного течения в польской художественной кинематографии. И что характерно, его создают молодые мастера.

Из фильмов на современную тему следует еще назвать «Молчание» Казимежа Куца.

Еще одно оптимистическое предзнаменование: засидевшиеся в Варшаве литераторы выехали по инициативе партии и своего творческого союза на периферию. Будем надеяться, что их контакты с жизнью помогут им добиться успехов в овладении современной тематикой в литературе и в кино.

Мечислав ВАЛЯСЕК

Варшава



«Гангстеры и филантропы» (режиссеры Ежи Гофман и Эдвард Скужевский)



Беата Тышкевич и Анджей Лапицкий в фильме «Действительно вчера» (режиссер Ян Рыбковский)

«Здесь мой дом» (режиссер Юлиан Дзедзина)





В. ПЕЛЛЬ

Для кинолюбителей

Лет десять-двенадцать тому назад в фотомагазинах появились диковинные черные ящички с объективом — это были 16-мм киносъемочные камеры 16-С-1. Нельзя сказать, что они сразу же завоевали сердца фотолюбителей. Камеры были относительно дороги, нелегко было приобрести кинопленку, не было любительских кинопроекторов. Вероятно, неправильно было начинать с 16-мм кинематографии, которая оказалась малодоступной для массы любителей.

Спустя пять лет оптико-механическая промышленность начала выпуск недорогих 8-мм киносъемочных камер. Появились камеры «Кварц», «Спорт», «Турист», «Кама», потом «Нева», «Кварц 2», «Спорт 2», «Экран»; было импортировано из стран народной демократии несколько типов 8-*мм* аппаратов, таких, как «АК-8», «Пентака», «Адмира». Была выпущена и новая 16-мм камера «16-С-2 Киев». Родилась многотысячная армия кинолюбителей, стали возникать любительские киностудии, кружки, группы.

Процесс этот нельзя считать случайным, он — результат небывалого развития советской профессиональной кинематографии, широкого распространения любительской фотографии, роста культуры советских людей. Важно и то, что в нашей стране стоимость всех атрибутов кинолюбителя (камера, проектор, пленка и ее обработка) почти не превышает расходов любителя фотографии.

Автору этих строк довелось побывать во многих странах Европы. Нигде он не видел такого количества людей с фотоаппаратами и киносъемочными камерами, как в Москве, Ленинграде, Киеве, Риге, на советских курортах, туристских тропах, в деревнях и поселках. Фото- и особенно кинолюбителем за рубежом может быть только хорошо обеспеченный человек — пленка и аппаратура за границей стоят в четыре-пять раз дороже, чем в Советском Союзе.

Любитель купил киносъемочную камеру. Внимательно изучив инструкцию, правильно зарядив камеру, более или менее верно определив экспозицию, он начинает снимать. Но уже при первом просмотре своего материала кинолюбитель убеждается в том, что снимать кинофильмы не так просто, как он думал раньше. Кадры на экране оказались не связанными друг с другом, действие протекает то чрезмерно замедленно и скучно, то, наоборот, события скачут со страшной быстротой, отсутствуют отдельные элементы так последовательно развивавшегося эпизода; персонажи одной и той же сцены то выглядят на экране хорошо освещенными, то представляются черными силуэтами; почти всегда в первом фильме любителя нет крупных планов людей — фильм представляет собой набор общих и дальних планов, особенно если он снят во время путешествия; люди ведут себя на экране неестественно — они позируют. Обильные панорамы на экране дергаются, камера, панорамируя, неоднократно «возвращается» к недостаточно, по мнению любителя, показанному участку. Одним словом, фильм не получился. Однако многое из того, что автор показал друзьям, вызвало у них интерес, понравилось. Движение — основа кинематографа — сделало плод первой работы кинолюбителя чем-то гораздо более содержательным и интересным, чем те фотографии, которые он раньше делал.

В книжном магазине ему повезло — он сумел купить все книжки для кинолюбителей, которые вышли в Советском Союзе за последние годы (это может быть только во сне: спрос на эту литературу так велик, что книжки не залеживаются в магазинах больше четырех-пяти дней, и обычный, не выдуманный нами любитель может найти ранее выпущенные книжки только разве в киоске «Союзпечати» на каком-нибудь глухом полустанке).

Прочитав аннотации книг, предназначенные для работников книжных магазинов, наш любитель так и не смог понять, на какой круг читателей каждая из книг рассчитана. Полистав книжки, любитель увидел, что в некоторых из них — например, в книгах «Как самому снять и показать кинофильм»

Н. Кудряшова («Искусство», 1962, 3-е издание), «Азбука кинолюбителя» В. Рапкова и В. Пекелиса (Профиздат, 1961), сборник «Самодеятельное кино» («Библиотечка сельского клубного работника», «Советская Россия», 1962) — авторы изложили практически все вопросы, связанные со съемкой и показом любительских кинофильмов. В других книжках, в подавляющем большинстве выпущенных издательством «Искусство» в серии «Библиотека кинолюбителя», авторы подробно рассматривают какую-либо одну из сторон деятельности кинолюбителей — процессы съемки, монтажа, показа фильмов, рассказывают о съемочной аппаратуре, о специальных видах киносъемки, о комбинированных съемках, о том, как делать сценарий, работать с актерами и др. Большинство из этих последних книг рассчитано на весьма подготовленных читателей или на начинающих любителей, участвующих в работе групп, кружков и любительских киностудий, в которых проводится систематическое обучение силами квалифицированных руководителей.

Первые три книжки особенно нужны тому, кто впервые в жизни взял в руки узкопленочную киносъемочную камеру.

Книга «Азбука кинолюбителя» написана доходчиво, легко читается и снабжена хорошими иллюстрациями. Однако, к сожалению, авторы иногда заменяют живое изложение некритическим пересказом инструкций по различным типам любительских киносъемочных камер и кинопроекторов; наряду с популярным изложением приемов простейшей киносъемки, авторы внезапно начинают рассказывать о довольно сложных комбинированных съемках, в большинстве случаев практически невыполнимых с той съемочной аппаратурой, которая описана в книге, даже для квалифицированных кинолюбителей; приведен список химикалий товароведческого характера, причем в него включены такие вещества, которые в рекомендуемые авторами рецепты не входят, и прочее.

Огорчает большое количество ошибок, допущенных авторами при описании вопросов техники и технологии. О некоторых из них стоит упомянуть. Авторы неверно объясняют основы цветного кино, давая неправильное определение понятия дополнительного цвета, показывая в спектре пурпурные лучи, путаясь в рассказе о цветах негативного изображения. При описании съемочных камер для одних и тех же объективов приводятся различные значения глубины резко изображаемого пространства, позаимствованные из заводских инструкций к этим камерам. Неправильно описан процесс съемки рисованных мультипликаций.

Тем не менее, повторяем, книга начинающему кинолюбителю нужна и полезна.

Книга Н. Кудряшова «Как самому снять и показать кинофильм» для начинающего кинолюбителя трудновата. Автор, один из ведущих специалистов по кинотехнике, затрагивает в своей работе много таких вопросов, которые могут быть понятны только посвященным. К тому же эти сложные вопросы изложены так, что они ни в какой степени не отвечают на вопрос «как», поставленный автором в название книги, это скорее энциклопедическая информация. К сожалению, книга также не свободна от технических ошибок. Но, несмотря на перечисленные недостатки, ее следует в целом оценить высоко — она несомненно познавательно интересна и полезна.

Сборник «Самодеятельное кино» охватывает все элементы деятельности кинолюбителей (за исключением проекции фильмов) и поэтому может быть отнесен к группе книг универсального типа. В этом сборнике, предназначенном для сельских клубов, авторы ориентируются не на индивидуального любителя, а на самодеятельные коллективы. Читатель находит здесь интересные материалы по выбору тематики и жанров фильмов, по методике составления сценариев, по технике работы оператора, по режиссуре и монтажу и даже по работе с актерами. Особенно ценной является статья В. Посашкова «Самодеятельные киностудии», в которой автор дает читателям очень полезные советы по организации кинолюбительских коллективов. К сожалению, здесь, как, впрочем, и в остальных статьях сборника, специфика сельского клуба не отражена — все материалы носят резко выраженный «городской» характер.

«Библиотека кинолюбителя», выпуск которой был начат издательством «Искусство» еще в 1959 году, делится на книги двух типов — книги, посвященные в основном вопросам техники, и книги, описывающие творческую сторону деятельности кинолюбителей. Издательство сделало попытку охватить практически все вопросы кинолюбительства и привлекло к написанию книг весьма квалифицированных специалистов профессиональной кинематографии, включая профессоров и преподавателей ВГИКа.

Автор настоящей статьи не может считать себя непререкаемым судьей, раздающим оценки работы авторов многочисленных книг «Библиотеки». Однако некоторые соображения по поводу этих книг, вероятно, могли бы оказаться полезными.

Книги можно разделить на две группы: книги, авторы которых хорошо представляют себе и учитывают реальные технические возможности любительской аппаратуры, ассортимент пленок, оптики, вспомогательного оборудования и бюджет времени кинолюбителя, и книги, авторы которых оказываются как бы вне времени и пространства — они пи-

шут в своих книгах о таких методах и приемах, о таких процессах, которые доступны только профессиональным студиям, оснащенным совершенной аппаратурой, имеющим плановое финансирование и снабжение и обладающим штатом высококвалифицированных специалистов.

Не следует думать, что все книжки «Библиотеки кинолюбителя» должны быть рассчитаны на начинающего и должны трактовать только элементарные вопросы, отнюдь нет. Литература такого рода нужна и опытным любителям, и членам кинолюбительских коллективов, и руководителям этих коллективов. Поэтому совершенно закономерным является выпуск таких книг, как «Операторское мастерство» Л. Косматова*. Нужна и книжка П. Нисского «Специальные виды киносъемки». Она интересна для кинолюбителей довольно высокой квалификации, которые стремятся использовать кино в своей научной, исследовательской и экспериментальной работе. В ней изложены основные методы, которые реально могут быть выполнены в основном в лабораторных условиях. Отметим, однако, что книга написана неровно и грешит отдельными техническими и терминологическими неточностями.

Очень полезны как начинающему, так и многоопытному кинолюбителю книжки Л. Кулешова, Н. Крючечникова и Р. Ильина.

Книга Л. Кулешова «Кадр и монтаж», выпущенная в 1961 году, успела стать библиографической редкостью. Эта книга в прекрасной общедоступной форме рассказывает о композиции кинокадра, о кинематографических планах и о монтаже фильма. Довольно трудные вопросы освещены автором популярно, но достаточно точно. Уже эта первая книга показывает, что лучшие популярные книги должны писать настоящие ученые, которые только и могут добиться успеха в этом труднейшем жанре. Единственный упрек может быть брошен автору в отношении чрезмерной детализации планов съемки. В 1962 году в одном томике вышли вторая и третья работы того же автора: «Первые киносъемки» и «Работа с актером». Первая из них на ряде примеров исчерпывающе рассматривает принципы монтажной съемки, правила и приемы монтажа сцен и фильма в целом. Излагая материал, автор не ограничивается повторением тривиальных истин — он четко описывает восемь основных монтажных правил и весьма наглядно связывает процесс съемки с процессом монтажа, показывая их неразрывность. Этот раздел работы трудно переоценить — его изучение полезно не только режиссеру-кинолюбителю, работающему в любительской киностудии, но и начинающему кинолюбителю, делающему первые шаги на поприще киносъемки.

Второй раздел томика, то есть книга третья, посвященная работе с актером, не менее интересна, но, на мой взгляд, почти лишена практического смысла: вероятно, не более десятка любительских киностудий в СССР способны начать попытки более или менее успешной съемки игровых фильмов. То, что нам удалось видеть до сих пор на экране, страдает резко выраженным недостатком профессионализма, что связано главным образом не с недостатком знаний у режиссера-кинолюбителя, а с полным отсутствием школы у исполнителей. Вряд ли даже отлично написанная работа Л. Кулешова сможет восполнить этот недостаток. Слишком трудно требовать от занятых на производстве или в учебном заведении молодых людей многочасовой работы над сценарием, образом, над каждой сценой. А ведь без такой работы создание игрового фильма, лишенного наигрыша, фальши, совершенно невозможно.

Высокой оценки заслуживает книга Н. Крючечникова «Выразительные средства фильма». Эта книга, предназначенная для опытных кинолюбителей, освоивших азы любительской съемки, и для членов кинолюбительских коллективов, написана отлично как по содержанию, так и по форме. Автор выбрал и проанализировал наиболее существенные элементы процесса киносъемки фильма и в простой и ясной форме дал практические рекомендации, следуя которым кинолюбитель сможет избежать большого количества весьма типичных ошибок. В отличие от некоторых других авторов Н. Крючечников не впадает в излишний академизм, а пишет только о том, что кинолюбители практически могут выполнить с теми техническими средствами, которые у них имеются. Вместе с тем автор, популярно излагая весьма важные вопросы, нигде их не вульгаризирует, что является очень привлекательным. Книга не свободна от отдельных мелких недостатков, главным образом в технической терминологии, упоминать которые не имеет смысла.

Хронологически одной из первых вышла книга Р. Ильина «Техника съемки фильма»; эта книга рассчитана на подготовленного читателя и весьма подробно рассматривает вопросы работы оператора-кинолюбителя со светом как в помещении, так и на натуре. Автор вложил в книгу свой богатый опыт преподавательской работы, поэтому, как показывает практика, она является весьма ценным пособием для опытных кинолюбителей и для руководителей кинолюбительских коллективов.

Из книг, предназначенных начинающим любителям, можно упомянуть о некоторых. Книга В. Ушагиной «Кинопроекция» написана несколько суховато. Этого недостатка можно было бы избежать, если

* Разбору книги Л. Косматова посвящена рецензия Л. Дыко, публикуемая в этом номере.

бы автор оживил книгу примерами из жизни любительских коллективов и соответствующими иллюстрациями. Жаль также, что автор не рассказал в ней о новых конструкциях любительских кинопроекторов, о синхронизации проектора с магнитофоном, а также не привел описания новых экранов.

Небольшая книжка Е. Бычкова «Киносъемочная аппаратура» начинается с краткого изложения общих принципов построения киносъемочной камеры, затем описываются некоторые модели советских и зарубежных камер для 8-мм и 16-мм пленки. Заключительные главы посвящены краткому изложению правил ухода за аппаратами и способов контроля их работы. К сожалению, в книге встречаются ошибки, недостаточно мотивированные утверждения, описания камер не единообразны и часто сухо перечислительны без сравнительной оценки и каких-либо рекомендаций читателям.

Живо написана книга Р. Ильина и Ю. Сидорова «Студия кинолюбителей МГУ», представляющая собой очерк о возникновении, работе и перспективах любительской киностудии МГУ. Анализируя достижения и ошибки студии, авторы сообщают читателю много полезных сведений, которые помогут ему в практической работе, позволят избежать ряда ошибок и облегчат выбор тематики. В отдельных случаях авторы выдают желаемое за действительное: к сожалению, студии МГУ ни тогда, когда писалась книга, ни позднее так и не удалось наладить выпуск киножурналов — одного из основных видов продукции каждой любительской киностудии. Все фильмы студии сняты на 35-мм пленке, что также не может служить образцом для других кинолюбительских студий. В заключительной части книги приведены программа и учебный план занятий в студии кинолюбителей Московского университета. Эта программа практически повторяет ранее опубликованную этими же авторами программу, напечатанную Профиздатом; она, по нашему мнению, страдает чрезмерной универсальностью и очень трудна как для студийца, так и для рядового преподавателя.

Книг, которые написаны практически без учета реальной обстановки и возможностей работы кинолюбителей, не так уж много, однако упомянуть о них стоит, хотя бы для того, чтобы авторы и издательства, предпринимая издания новых книг, не повторяли старых ошибок.

Книга Б. Плужникова «Комбинированные киносъемки», изданная в 1960 году в «Библиотеке кинолюбителя», написана в расчете на читателя высокой квалификации. Качество изложения материала заслуживает самой положительной оценки, однако, к сожалению, автор не учел технических возможностей любительской киноаппаратуры. Большинство описываемых методов комбинированной киносъемки требует применения киносъемочных камер с отличным стоянием кадра, с контргрейферами, с возможностью съемки на обратном ходу, со сквозной наводкой, со счетчиками кадров, то есть таких, какими являются далеко не все профессиональные киносъемочные камеры для 35-мм пленки. Книга несомненно познавательно интересна и может быть рекомендована, но только как учебное пособие для прохождения энциклопедического курса основ кинотехники в учебных группах любительских киностудий.

Двойственное впечатление производит небольшая книжка М. Заплатина «С кинокамерой вместо ружья». С одной стороны, автор с поэтическим вдохновением описывает киносъемку птиц и животных в естественных природных условиях и, вероятно, убедит не одного ружейного охотника в том, что охота с кинокамерой несомненно очень интересна. С другой стороны, поражает полная беспомощность автора при описании вопросов техники любительской киносъемки. Нет даже попытки рассказать о том, как приспособить длиннофокусный объектив к любительской 8-мм или хотя бы 16-мм камере. Об определении правильной экспозиции автор сообщает только то, что у него «это получается», а у его знакомого любителя «не получается». О том, что следует пользоваться экспонометром, автор не считает нужным даже упомянуть,— неужели он сам работает на глазок? Рекомендации по применению светофильтров весьма неполны и поверхностны. Автор не знает (это в 1962 году!), что в Советском Союзе есть любительская кинокамера с зеркальным обтюратором, которая в той же «Библиотеке кинолюбителя» еще в 1961 году в книжке Е. Бычкова описана под названием «16-С-2» — эта камера ничуть не уступает тем иностранным моделям, которые автор так настойчиво рекомендует.

Издательство, вероятно, должно было ограничить автора очерковым описанием съемки, заменяющей охоту,— эта сторона книги автору бесспорно удалась.

Очень интересна книга «Подводная киносъемка» О. Соколова и В. Ажажа, однако вряд ли она должна была выходить в серии «Библиотека кинолюбителя» — это, по существу, небольшая монография, рассчитанная на специалистов, которые занимаются исследовательской работой под водой. Материалы изложены достаточно точно с привлечением, где это необходимо, математического аппарата. Но описываемые конструкции в большинстве случаев недоступны для самостоятельного изготовления кинолюбителями.

Мы рассмотрели здесь только часть книг для кинолюбителей. Большинство из них заслуживает высокой оценки. Однако нам не удалось увидеть единой издательской политики: как различные издательства, так даже и издательство «Искусство», выпустившее большинство подобных книг, не делают попыток увязать между собой тематику, содержание и объем выпускаемых книг. В отдельных книгах одни и те же вопросы трактуются весьма различно, иногда диаметрально противоположно; часто наблюдаются повторения; почти каждый автор считает своим долгом излагать в начале общеизвестные истины, часто не имеющие прямого отношения к теме книги. Наличие ряда ошибок позволяет предполагать, что не все рукописи достаточно квалифицированно рецензируются и не все подвергаются специальному редактированию.

Огорчает пассивность журналов «Советское фото» и «Техника кино и телевидения», которые практически уклоняются от обсуждения книг для кинолюбителей.

Какие же можно сделать выводы? Вероятно, надо иметь два типа книг. Один должен отвечать запросам начинающих индивидуальных любителей. За основу такого типа книг можно принять книгу В. Рапкова и В. Пекелиса «Азбука кинолюбителя» которая, однако, должна быть основательно доработана. Второй должен быть рассчитан на более опытного любителя. Образцом такого типа книг может служить, например, книга Н. Кудряшова «Как самому снять и показать кинофильм».

Должны, как и ныне, выпускаться книги по отдельным вопросам любительской съемки, в том числе и рассчитанные на опытных любителей и членов любительских коллективов. Лучшими из уже выпущенных книг такого характера являются, по нашему мнению, книги Л. Кулешова, Н. Крючечникова, В. Ушагиной и Р. Ильина.

Кинолюбитель часто нуждается в советах по отдельным вопросам: относительно новых камер и проекторов, новых пленок и методов работы с ними, новых приемов съемки, он хочет познакомиться со сценариями любительских фильмов, с опытом работы других любителей. Такая информация возможна только посредством периодического издания.

Может быть, настала пора поставить вопрос о выпуске специального журнала для кинолюбителей». Необходимость в таком журнале назрела, и можно ожидать, что он будет пользоваться большим спросом и популярностью.

Л. ДЫКО

От ремесла к искусству

Общий уровень работы кинооператоров в любительских фильмах за последние годы очень поднялся. Об этом свидетельствуют сами фильмы. Операторы освоили т е х н и к у съемки, приобрели практический опыт, профессиональные навыки. Встречи с мастерами, смотры любительских кинофильмов, наконец, специальные книги по вопросам техники операторского мастерства, написанные квалифицированными авторами, помогли любителям хорошо освоить п р о ф е с с и о н а л ь н о е р е м е с л о.

Мы не случайно подчеркиваем, что часто работа оператора-любителя демонстрирует только профессиональное ремесло, но пока еще весьма далеко отстоит от подлинного и с к у с с т в а. Первые шаги любителей показывают, что они применяют кинотехнику лишь для прямой фиксации того, что происходит в поле зрения объектива съемочного аппарата, и сравнительно редко мы видим более глубокое использование изобразительных средств и техники операторского искусства. Еще реже обнаруживаешь художественный вкус оператора. Порой работа его остается поверхностной, не вскрывает темы, не является неотъемлемым компонентом фильма, не входит органически в его образный строй. А следовательно, и не становится искусством.

А вместе с тем возможности операторов-любителей огромны. Хорошо зная среду и обстановку, которую они снимают, они могут увидеть многое такое, чего не подметит пришедший со стороны профессионал. Это всегда придает материалу любителей особую ценность.

Овладеть операторским мастерством, уметь рассказать о кипучей жизни нашей страны, о нашем современнике, о его славных делах образными средствами киноискусства — вот к чему следует стремиться кинолюбителю.

Вывести оператора-любителя из состояния «детской радости» по поводу получения киноизображения на пленке и экране, помочь ему сделать бросок от ремесла к искусству — это задача специальной литературы, посвященной операторскому мастерству.

«Библиотека кинолюбителя» пополнилась книгой известного кинооператора Л. В. Косматова «Операторское мастерство»*.

Л. В. Косматов давно и прочно связан с кинолюбителями, много сил и внимания отдает развитию кинолюбительства в нашей стране. Являясь членом Художественного совета Московского городского общества кинолюбителей и членом жюри Всесоюзных смотров любительских фильмов, Л. В. Косматов систематически просматривает большое количество кинокартин, снятых любителями, ему, как никому другому, ясно видны и удачи и типические недостатки художественного творчества операторов-любителей. И потому он правильно нащупал их главную слабость и правильно определил основную задачу своей книги: сосредоточить внимание читателей только на вопросах творческих; раздвинуть рамки представлений о возможностях операторского мастерства; показать, что мастерство это, прочно базируясь на довольно сложной технике, по существу своему является искусством и далеко выходит за рамки прямой фиксации изображаемого материала.

Какие же проблемы разрабатывает автор? Ответ на этот вопрос дает тот план, по которому написана книга. Кинематографическое изображение. Композиция. Освещение. Портрет и крупный план. Цветная съемка. Монтаж фильма. Работа кинооператора над фильмом. Против такого плана нечего возразить. Он ставит акцент на важнейших проблемах операторского искусства.

Конечно, разговор об операторском искусстве следовало начать с определения его специфики, и она правильно вскрывается в первой главе книги. Отправным пунктом в творчестве оператора автор считает использование всех изобразительных средств для полного, глубокого, яркого раскрытия содержания, для развития и углубления кинематографических образов. Это правильная и активная позиция Л. В. Косматова в его плодотворной деятельности, и с этих же позиций художник-реалист ведет свое теоретическое исследование.

В чем же, по мнению автора, состоит специфика кинематографического изображения? В том, что картины действительности здесь воспроизводятся с помощью света. Свет обрисовывает объект съемки в предметном пространстве, образует изображение на пленке, отбрасывает его проекцию на экран. Другая специфическая особенность искусства кинооператора — в возможности изображения и передачи движения как такового. И еще одна важнейшая черта — изобразительное решение каждого кадра не есть изолированная и законченная в самой себе картина, оно построено в монтажной связи с предыдущими и последующими кадрами эпизода и сцены.



Познакомив оператора-кинолюбителя с этими особенностями кинематографического изображения, автор переходит к детальному разбору двух главных изобразительных средств операторского искусства — кинокомпозиции и киноосвещения. И, цитируя замечательного русского художника и педагога П. П. Чистякова, Л. В. Косматов еще раз подтверждает главную свою мысль: «Делайте (в художественном произведении.—*Л. Д.*) только то, что помогает выразить смысл сюжета и что красиво идет к нему». Этим устанавливается правильное соотношение между содержанием и формой в произведении искусства.

На примерах снятых им самим фильмов Л. В. Косматов раскрывает кинолюбителю «секреты» операторского мастерства. Смысл «таинственной» композиции раскрывается в простых и ясных категориях: «В современное понятие композиции входят световое решение, линейная и воздушная перспектива, ритм, разграничение планов по цвету, движение, колорит и т. п.». И дальше на примерах показывается, как, какими творческими приемами оператор может добиться акцента на сюжетно важных элементах кадра, получить гармоничную уравновешенную композицию, как влияет на перспективный рисунок кадра выбранная точка съемки или применение объективов с различными фокусными расстояниями, как рисуется на плоскости экрана пространство с помощью закономерного чередования тонов.

На доступный язык практики, на анализ практических примеров переводит автор и сложные вопросы монтажа, монтажности построения отдельных кадров сцены и динамичности композиции.

* Л. В. Косматов, Операторское мастерство, М., «Искусство», 1962.

В основу учения о свете Л. В. Косматов кладет реальный эффект освещения и реальные источники света, которые порождают самые различные условия освещения в жизни. Но речь, конечно, идет не о простом копировании тех или иных условий освещения, при которых становится видимым объект наблюдения и объект съемки. Автор говорит о том, что художник «не стремится точно воспроизвести увиденный в жизни эффект. Он может заранее отказаться от копирования, подражания. Здесь особенно проявляются его вкус, такт и умение отобрать из жизненных явлений наиболее типичное и необходимое для выражения своего отношения к правдиво воспроизводимой картине».

Поставив перед оператором-кинолюбителем главные задачи освещения, автор дает ему и методику их решения. Эта методика разработана в программах операторского факультета ВГИКа, а система основных видов света, лежащая в основе учения о световом решении сцены, была впервые предложена советским кинооператором профессором А. Д. Головней в 1945 году, в его книге «Свет в искусстве оператора», и очень хорошо, что Л. В. Косматов, старейший педагог операторского факультета ВГИКа, сделал достоянием широчайшей аудитории кинолюбителей эту методику и систему.

Следует отметить, что относительно небольшой объем книги и большой круг поднятых в ней вопросов привели к тому, что появилась некоторая беглость, а вместе с ней и поверхностность изложения некоторых проблем. Не повезло в этом отношении вопросам, относящимся к цветной киносъемке, и особенно главе «Работа кинооператора над фильмом», где не использованы яркие примеры работы советских кинооператоров, а ведь они существенно помогли бы операторам-любителям в их практике.

Есть в книге и спорные положения. На странице 100, например, мы встречаемся с такой оценкой кинопортрета: «Кинематографическая техника определила средства кинематографического искусства. Эти средства позволили сформировать новый вид портрета, который по своей силе, выразительности и воздействию на зрителя не может идти в сравнение ни с живописным, ни с графическим, ни тем более с фотографическим». Думается, что такое прямое сопоставление произведений различных видов искусств неправомерно, ибо делается оно без учета специфики творчества живописца, скульптора, фотографа, кинооператора, без учета их изобразительных средств и возможностей. Можно ли, например, сравнивать литературный портрет с живописным и отдавать предпочтение одному из них? Можно ли кинопортрет, развивающийся в монтажном ряду кадров, рисующий движущегося человека, сравнивать с портретом фотографическим?

Но это, конечно, частности. Главным же вопросам операторского искусства в книге дано правильное и интересное освещение, и с ее выходом кинолюбители получили интересное и нужное пособие.

Ан. ВАРТАНОВ

О древнейшей кинематографической профессии

Есть одна несправедливость, которая является злым роком кинематографа. Я имею в виду положение оператора в искусстве экрана.

Во времена Люмьера, когда еще не было ни сценаристов, ни режиссеров, ни актеров кино, уже был человек с киноаппаратом в руках. Тогда он был единственным создателем фильмов.

С годами рядом с древнейшей кинематографической профессией возникали новые. Сначала актеры, потом режиссер. Затем сценарист. Позже художник. Еще позже — с появлением звука — композитор и звукооператор. Из полноправного соавтора сценариста и режиссера оператор все чаще становился фиксатором чужого замысла, техническим специалистом, управляющим усложняющейся с каждым годом съемочной и осветительной техникой. Своего апогея этот процесс достиг в Голливуде, где оператор — «камерамэн» — зачастую даже не стоял возле камеры, оставаясь лишь руководителем съемок.

Сегодня в связи с развитием новых форм кинематографа — широкого экрана, кинопанорамы, кругорамы, широкоформатного кино — и расширением возможностей старых форм черно-белого и цветного кино очень важно отделить в искусстве оператора легенду от истины. Важно оценить реальный вклад человека с камерой в синтетическое искусство кино. Важно развеять туман «специфики», окутывающий процесс съемки фильма, и рассказать о нем, как о художественном процессе. Процессе,

в котором участвует не только сложнейшая съемочная техника, но и нежнейшее сердце художника.

Всем этим вопросам посвящена книга Майи Меркель «Включить полный свет!», вышедшая в издательстве «Искусство»*. Мне могут возразить: книжка М. Меркель задумана в серии популярных изданий о кино, и ее единственная цель — рассказать в самой общей форме о работе оператора в фильме. Действительно, это так. Но есть два обстоятельства, при которых популярная книжка становится серьезным исследованием эстетических сторон киноискусства. Первое из них состоит в том, что — увы! — мы не имели в последнее время ни одной книги на эту тему, и необходимость ответить на вопросы, поставленные современной художественной практикой, настраивала автора на широкий, теоретический лад.

Второе обстоятельство заключено в индивидуальных качествах самого автора. Майя Меркель счастливо соединяет в себе практика-оператора и теоретика-исследователя, художника и публициста. Отсюда богатство фактов, наблюдений, основанных на живой практике искусства. Отсюда четкая эстетическая позиция, отстаивание своих взглядов, умение анализировать изобразительное мастерство оператора во всей полноте.

Из книги М. Меркель читатель (и не только неискушенный в кино) узнает немало интересного в познавательном отношении: как снимаются батальные сцены и как создаются «ночные» кадры, как родилось изобразительное решение эпизода первого свидания Саши и Астахова в «Чистом небе» и как летом снимались зимние эпизоды «Тихого Дона». Факты, факты, факты. Причем не просто события, но и их атмосфера, самый характер съемок, особенности труда оператора. Книга рассказывает немало о профессии оператора, о качествах, которые необходимы человеку, вставшему к кинокамере.

Для каждого рецензента найти в книге фактические неточности представляется чуть ли не делом чести. Я не хочу быть в этом отношении исключением, но, признаться, мой «улов» весьма невелик. По большей части это оговорки: например, два оператора фильма «Коммунист», превратившиеся в одного человека, или неверно названная картина С. Долидзе «День последний, день первый». Утверждение, что А. Москвин, Э. Тиссэ, А. Головня, Л. Косматов и другие операторы старшего поколения дебютировали в кино в 30-е годы — это в устах такого квалифицированного автора, как М. Меркель, конечно, тоже оговорка, но на сей раз непростительная.

* Майя Меркель, Включить полный свет!, М., «Искусство», 1962.



В книге сказано, что кинопанорама — всего лишь интересный эксперимент, который не имеет применения в художественном фильме. Я вспоминаю картину Я. Сегеля «Течет Волга», где авторы достигли в кинопанораме хорошего художественного результата. Казалось бы, М. Меркель тут ни при чем: фильм появился уже после того, как книга вышла в свет. Но я хотел бы задать риторический вопрос: почему Я. Сегель и его соавтор по сценарию В. Ежов несколько лет назад, задумывая фильм, вероятно, даже раньше, чем писалась книга, сумели поверить в выразительные возможности, заложенные в кинопанораме? На риторические вопросы не положено отвечать, и я не нарушу этой традиции, но вы, наверное, догадываетесь, что ответ вертится у меня на языке. Тем более что в книге и в адрес широкоэкранных фильмов, составляющих чуть ли не половину нашей кинопродукции, высказано скептическое мнение.

Не всегда точны в книге формулировки. Согласитесь, что в разговоре о фильме «Фома Гордеев» комплимент оператору — «Рисуя темное царство маякиных, оператор умышленно делает черный тон преобладающим» — выглядит весьма сомнительным. А формула основного творческого принципа работы наших операторов— «мастерство, освещенное волнением»,—в книге, где софитный свет стал главным героем, даже попал в заглавие, является по меньшей мере двусмысленной.

Надо признаться, что, стараясь всячески подчеркнуть романтический характер профессии кинооператора, автор несколько преувеличивает ту сторону, которая связана с опасностью для жизни, риском, физическим напряжением. Примеров подобного рода в книге множество: всякий раз, когда нужно показать сложность работы оператора, М. Меркель начинает со сложностей «физкультурного» порядка. Конечно, достойно восхищения мужество С. Урусевского, снимавшего «Неотправленное письмо» с риском для жизни, но разве это определяет основную творческую сложность съемок? В эпоху немого кино, когда внешняя динамика была альфой и омегой искусства экрана (а движение съемочной камеры, добавлю, его ахиллесовой пятой), оператор, действительно, каждодневно проявлял чудеса героизма. Лев Кулешов, рассказывая о съемках фильма «Необычайные

приключения мистера Веста в стране большевиков», вспоминает, как часто в их группе приходилось рисковать жизнью. Для того чтобы хоть как-то отметить героев, были введены... пуговицы разных цветов (в зависимости от степени опасности), которые торжественно вручались смельчакам. У некоторых собралось немало таких «знаков отличия». Если в 1924 году рекомендацией, данной Эдуарду Тиссэ для совместной работы с С. Эйзенштейном, было то, что он хороший спортсмен, то сегодня этот момент отнюдь не является решающим.

Изменение кинопоэтики, происходящее во всех ее компонентах, коснулось, естественно, раньше других изобразительной формы. Сокращение числа кадров-планов, резких ракурсных съемок и частой смены дистанции между камерой и объектом съемки — все это повлияло на стилистику фильмов, «успокоило» ее. Качество оператора стало в прямую зависимость от его способности пластически глубоко и тонко анализировать мир, выявляя в нем те связи и опосредования, которые диктуются художественным содержанием. Кстати сказать, М. Меркель в большей части книги придерживается именно этого взгляда, причем делает это не только в форме теоретической декларации, но и практически, анализируя то или иное произведение.

Художественный анализ операторского решения отдельного эпизода или всего фильма в целом — пожалуй, самая сильная сторона книги М. Меркель. Мы часто говорим в своих эстетических трудах о неразрывном единстве содержания и формы в искусстве, но редко умеем наблюдать его конкретно, в художественной ткани, в ходе анализа.

В книге есть несколько вдохновенных творческих портретов: Сергея Урусевского, Марка Магидсона, Маргариты Пилихиной. Художественные принципы крупного мастера советского кино Бориса Волчека автор рассматривает в двух аспектах: в собственном творчестве Волчека и в том, как своеобразно оно преломилось в работах его учеников — Пилихиной и Пааташвили.

Нельзя не заметить, как высоко ценит автор важное качество всякого художника: дерзновение, поиск, неутомимость в открытиях. Неожиданность и, казалось бы, алогизм светового решения (например, окна, освещенные в фильме М. Магидсона как бы сразу тремя солнцами) М. Меркель рассматривает не с позиций незыблемых вгиковских правил — это можно, а это нельзя,— нет, ее больше всего волнует возникающее органическое единство стиля, художественная убедительность находки оператора. Ценно, что М. Меркель нэ проводит анализа операторской работы с точки зрения локальных критериев, выработанных внутри этой кинематографической профессии, постоянно сопоставляя достигнутое с происходящим рядом. Поэтому, слава богу, в ее анализе нет сугубо технической характеристики работы (фокусное расстояние объектива, сорт пленки, источники света и т. д.), речь идет об эстетической стороне дела.

Анализ освещения глаз Катюши Масловой в «Воскресении» поставлен в зависимость от толстовских характеристик, а решение одной из сцен «Дамы с собачкой» — от высказывания Чехова о своих героях. В «Шумном дне» автор неопровержимо доказывает связь работы оператора с тем, что являлось компетенцией художника-декоратора. В эпизоде гибели героя в «Коммунисте» операторское решение проанализировано в неразрывной связи с мизансценой, в «Сереже»— со своеобразием драматургического замысла, в «Простой истории» — с психологией зрительского восприятия. В «Попрыгунье» колорит цветного изображения понят в единстве с «колоритом» всего произведения, с атмосферой развивающегося действия.

В анализе М. Меркель нет примата формального принципа, который еще не изжит до конца в нашей науке. Сколько доводилось читать советов и руководств по съемке портрета, пейзажа, интерьера, массовых сцен и т. д. и т. п. в духе учебника для начинающих фотографов. М. Меркель и в структуре книги и, главное, в анализах отошла от этой традиции: в ее исследовании мы имеем дело не с фотографией, пусть даже движущейся, а с искусством кинематографа. Поэтому, скажем, проблема портрета решена конкретно, в связи с вкладываемым в него смыслом. В книге приведены два примера — из фильмов «Сельская учительница» и «Вдали от родины»,— в которых один и тот же операторский прием съемки портрета дает противоположные результаты. М. Меркель убедительно показывает, что верная оценка творческих поисков оператора возможна лишь в связи со стоящими перед ним драматургическими задачами.

Подчеркивая значение драматургии, отмечая роль остальных компонентов фильма, автор недостаточно, на мой взгляд, анализирует роль режиссера в формировании изобразительного строя фильма. Не хватает здесь именно анализа, а не определений, ибо в нескольких местах есть сказанные в общей форме правильные слова относительно участия режиссера в создании стилистики фильма. Но для такого автора, как М. Меркель, никогда не остающегося на уровне словесных формул, идущего вглубь, анализирующего художественную ткань, этого явно недостаточно. Можно ли, например, говорить об изобразительных особенностях «Павла Корчагина», ограничиваясь анализом операторской работы И. Миньковецкого и С. Шахбазяна, не затронув своеобразной стилистики режиссе-

ров А. Алова и В. Наумова? (Тем более что в фильмах Алова и Наумова, снятых позже с другими операторами, сохранились те же черты изобразительного строя, в то время как для И. Миньковецкого и С. Шахбазяна они оказались временными, преходящими.) Справедливо ли, говоря о бутафории и безвкусице в изобразительной форме «Северной повести», утверждать, что она появилась «по прихоти оператора», ни словом не обмолвившись о том, что постановщиком фильма был недавний оператор Е. Андриканис?

Вообще, иногда кажется, что в книге триумвират людей, определяющих изобразительный почерк фильма,— режиссер — оператор — художник (я касаюсь здесь тех, кто непосредственно участвует в формировании стилистики фильма, хотя, как только что было выяснено, и сценарий, и пластика актера, и даже музыка способны в той или иной мере накладывать свой отпечаток на изобразительную форму) — подменяется одним лишь оператором. В начале книги есть определение роли оператора, которое, на мой взгляд, полностью относится к месту режиссуры в фильме. Приведу его: «В процессе съемок оператору принадлежит особая роль, требующая не только таланта, но и больших организаторских способностей. Ведь каждый кадр на экране — плод труда огромного коллектива. Необходимо привести во взаимодействие усилия многих участников работы, «пригнать» друг к другу все детали сложного механизма, именуемого съемочной группой». И дальше: «Оператор — ...организующее начало съемки. Стоит ему в момент организации кадра хоть на минуту отпустить бразды правления, потеряется ритм работы».

Я понимаю, нельзя упрекать М. Меркель за то, что, говоря всякий раз о фильмах, она называет лишь имя оператора и не ставит рядом имя режиссера; в конце концов книга об операторском мастерстве, да и так много вышло на свете книг, где не найти ни слова об операторах — все о режиссерах! Но дело обстоит гораздо серьезнее. С. Эйзенштейн в статье «25 и 15», посвященной творчеству Э. Тиссэ, признался, что половину слов он вынужден был написать в свой адрес: оказалось, нельзя говорить об операторе, не касаясь режиссера. Причем, не имени его, а того, что создает он в фильме. Эйзенштейн понимает, что это не грех оператора, а, скорее, его достоинство. «Это меня не пугает,— пишет он,— когда Эдуард будет писать обо мне, ему придется не менее, чем мне сейчас, писать и о себе».

Майя Меркель хотела «как лучше». Она хотела (и я ее прекрасно понимаю, недаром я с этого начал свою рецензию) вернуть оператору то почетное место в киноискусстве, которое он по самой логике должен занимать, но — увы! — еще не занимает. Поэтому-то были несколько преувеличены сложности профессии по части физической силы. Поэтому же и был несколько оттеснен режиссер с привычного ему места, а оператор стал заниматься делами не совсем своего амплуа. Что же получилось в результате? Как лучше? Нет, получилось, что от такой поддержки роль оператора в художественном кинематографическом творчестве не увеличилась, а лишь уменьшилась. Такова уж диалектика: стремясь подчеркнуть героизм и физическое напряжение человека с камерой, мы неизбежно снижаем напряжение интеллекта, да еще отбрасываем поэтику кино к временам давно прошедшим.

Стараясь доказать, что оператор — первое лицо на съемочной площадке, организующее начало и т. д., мы вносим разлад в единство кинематографических профессий, которое составляет основу синтетического искусства. Ведь, сказав вслед за М. Меркель, что оператор «привыкает согласовывать, а и н о г д а и подчинять свои мысли и вкусы творческим желаниям остальных создателей фильма» (подчеркнуто мною.— *А. В.*), мы объясняем работу ремесленника, но не творчество подлинного художника.

Многие споры, которые велись и ведутся по поводу авторства в кино, замысла и его интерпретации, свободного творчества и несвободного исполнения чужой воли, к сожалению, повернуты в плоскость детской постановки вопроса: кто главный? Помню, как-то перед очередным съездом писателей видный наш режиссер напечатал статью под названием «Главный в кино — писатель». Надо заметить, что чем больше будет такого рода рассуждений, тем труднее будет писателю в кино. То же самое можно сказать и про любую другую кинематографическую профессию.

Настоящая свобода творчества, как известно, одинаково далека как от анархического противопоставления себя всем, так и от отказа от своей индивидуальности. В большом искусстве кино каждый член съемочного коллектива творит свободно, в меру своего таланта, не порабощая чужих стремлений и не отказываясь от своих порывов. И единство возникает не из согласовывания или тем более подчинения всех одному (неважно кто этот один — сценарист, режиссер или милый нашему сердцу оператор) или одного (оператора в данном случае) всем остальным. Единство возникает из стремления творчески близких друг другу художественных индивидуальностей решить единую вставшую перед ними задачу.

Вы скажете: что-то это общо звучит. Вы спросите, как это понять конкретно, в применении к кинематографу? Отвечу: прочтите книгу М. Меркель. Подавляющее большинство ее страниц в конкретном анализе творчества лучших советских операторов раскрывает правоту этой диалектики.

М. АЛЕЙНИКОВ

Изучая факты истории...

Ничего неожиданного нет в том, что в каждом из пяти сборников непериодического издания «Из истории кино», вышедших в течение 1958—1962 годов*, жизнь и творчество С. М. Эйзенштейна занимает важное место. Естественно и то, что рождению фильма «Броненосец «Потемкин» и его бурному влиянию на развитие киноэстетики во всем мире сборники посвящают немало места.

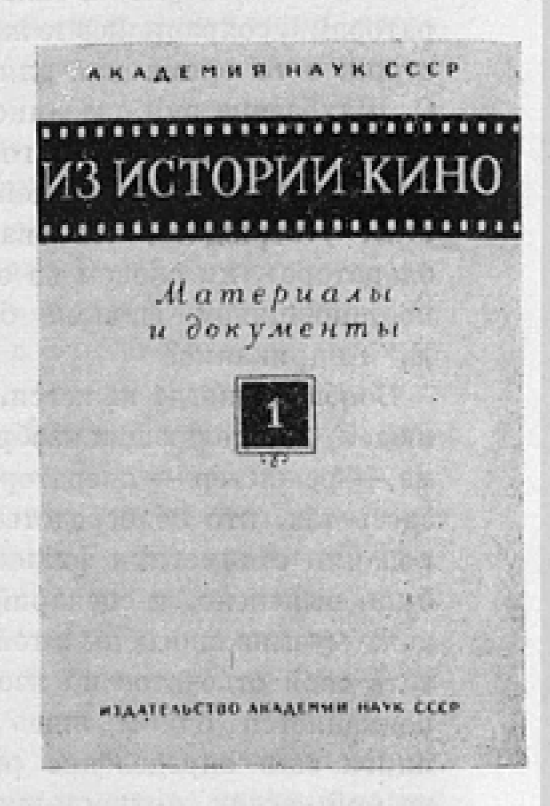
В 1962 году вышел пятый сборник «Из истории кино». И здесь снова архивные материалы возвращают нас к 1925 году, к дням появления первого шедевра советского киноискусства. Историк найдет здесь факты, дающие исследователю основание установить огромное влияние крупнейшего новаторского произведения на формы развития советского кино.

В обзоре А. Шимона, составленном по архивным материалам, даются интересные данные о развитии украинского кино в годы восстановительного периода, и нельзя пройти мимо одного факта общественно-политического характера, который свидетельствует об организационной ломке всей структуры проката, вызванной появлением «Потемкина».

После общественного просмотра «Броненосца «Потемкин» в Большом театре между Госкино и ВУФКУ завязалась переписка. Украинцы, побывавшие на закрытых просмотрах в Москве, требовали скорее выпустить фильм на экраны республики. К их голосу присоединилась печать. Но ВУФКУ принадлежала монополия проката в пределах республики.

Пока между ВУФКУ и Госкино шла канцелярская переписка — узнаем мы из опубликованных материалов,— делегация одной из украинских общественных организаций — Центрального комитета помощи детям, располагавшего несколькими кинотеатрами,— посетила Г. И. Петровского и через ВУЦИК получила разрешение приобрести ряд кинокартин из других республик. Первой была немедленно куплена копия «Броненосца «Потемкин», и фильм начал демонстрироваться на экране харьковского кинотеатра «Новое кино». Уязвленные руководители ВУФКУ добились того, что Комдет лишили права показа фильма. Однако кинотеатр, поддержанный зрителями, не подчинился запрету, и Комдет показал фильм в Киеве, Екатеринославе, Кременчуге,Одессе... Гони природу в дверь, она — в окно!

Таким образом шедевр Эйзенштейна «явочным порядком» взорвал нелепую политику «монополии» проката картин в пределах одной республики, сломал искусственную преграду, мешавшую советскому кино продвигаться вперед.



Если с таким трудом «Броненосец» прорвался на экраны Украины, то удивительно ли, что за право появиться на зарубежных экранах фильму пришлось выдержать целую баталию.

Я был в Берлине, когда в Москве начались закрытые просмотры «Броненосца». В торгпредство поступали первые сведения о фильме, а мои товарищи по «Межрабпом-Руси» прислали мне свои восторженные отзывы.

Все дела, связанные с моей командировкой, были закончены, у меня в руках был договор с немецкой фирмой «Ллойд-фильм», закупившей на корню все производство «Межрабпом-Руси» ближайшего года. Это была первая крупная экспортная сделка советской киноорганизации, заключенная Берлинским торгпредством. «Ллойд-фильм» приобрел за сорок восемь тысяч долларов двенадцать фильмов, из коих фирма могла увидеть только два: «Аэлиту» и «Станционного смотрителя» («Коллежский регистратор»). Остальные были в работе, «Мать» еще снималась.

Пудовкина, делавшего первую картину самостоятельно, за границей совсем не знали, да и в Москве этот начинающий тогда кинематографист был известен немногим.

В другом месте будет подробно рассказана поучительная история о том, как возникали и осуществлялись наши первые связи за рубежом, как ленинские директивы о развитии советского кинопроизводства и о проникновении наших фильмов на заграничные экраны искажались, как недобросовестные или бестолковые люди мешали этому делу... Сейчас упомяну только, что сделка с «Ллойд-фильмом», которую торгпредство считало крупным коммерческим и политическим достижением, озадачила не только многих германских предпринимателей, но совершенно неожиданно явилась поводом для большой склоки между разными кинематографическими группировками в Москве. В газете «Кино» была напечатана статья Г. Арустанова: «Кому и как мы продаем свои

* «Из истории кино». Материалы и документы. М., изд. АН СССР, 1958—1962. Эти сборники подготовлены сектором кино Института истории искусств Министерства культуры СССР.

фильмы?» Пикантность завязавшейся полемики заключалась в том, что тов. Арустанов, пытавшийся опорочить сделку с «Ллойд-фильмом», стал позднее моим заместителем по руководству студией «Межрабпом-Русь»!

Теперь из материалов архивов Внешторга можно убедиться, что меня подозревали во всех смертных грехах, и лишь вмешательство двух наркомов решительно прекратило склоку. Но у С. М. Эйзенштейна и Г. В. Александрова я был «выше подозрений», и, когда я уже готовился к возвращению в Москву, они прислали мне телеграмму с просьбой задержаться и помочь выпустить фильм в Берлине.

Недоумевая, чем вызвано беспокойство авторов «Броненосца «Потемкин», я показал телеграмму М. Ф. Андреевой, которая заведовала кинотделом торгпредства. Она ее объяснила «переполохом», который вызвал фильм среди кинематографической общественности Москвы: некоторые творческие работники усмотрели в «Броненосце» отступление автора «Стачки» от своих первоначальных принципов. В то же время в торгпредство поступили сведения о высокой оценке фильма в кругах советской общественности. А сами авторы? Они в некоторой растерянности...

Спустя два дня мы смотрели фильм в торгпредстве.

Зал был переполнен, а когда в конце дали свет, не было ни одного равнодушного лица...

На следующий день, когда приехали С. М. Эйзенштейн и Г. В. Александров, торгпредством был уже намечен план «кампании». Эксплуатация «Броненосца «Потемкин» за рубежом была передана в руки Вилли Мюнценберга, главы общества «Международная рабочая помощь», организовавшего кинопредприятие «Прометеус-фильм».

И «кампания» началась. Вот некоторые подробности, о которых повествуют документы, впервые опубликованные Г. Херлингхаузом в третьем сборнике «Из истории кино» (1960) и заимствованные из германского центрального архива (Потсдам). В обстановке глубокой тайны в зале военного министерства состоялся закрытый показ «Броненосца «Потемкин», на котором присутствовали руководители рейхсвера генерал-полковник фон Сект и адмирал Ценкер. Верхушка рейхсвера в решительной форме потребовала недопущения фильма к публичному показу, и цензурный комитет по делам кино 24 марта 1926 года запретил фильм на том основании, что он якобы является покушением на рейхсвер, призывает к подрыву дисциплины и бунту и угрожает общественному порядку.

Так как подобная мотивировка запрещения явилась вопиющим нарушением прокатного законодательства, согласно которому в те времена фильм не мог быть запрещен по причинам, связанным с его «политическим, социальным, религиозным или этическим содержанием», «Прометеус-фильм» опротестовал это решение в высшую апелляционную инстанцию по делам кино—в главный цензурный комитет при Министерстве внутренних дел.

10 апреля жалоба «Прометеуса» была рассмотрена в присутствии сторон и их экспертов, было вынесено решение, отменяющее запрещение от 24 марта.

«Фильм допускается к открытой демонстрации на территории Германского государства; однако он не может демонстрироваться для молодежи.

Запрещаются следующие кадры:

В части II, титр 22: «О господи! Накажи непослушного и вразуми грешного!»

В части III после титра 1: завернутого в парусину офицера тащат за ноги; при этом он пытается уцепиться за палубу. Офицера бросают за борт, он снова всплывает.

Крупный план человека, ударяющего прикладом по ногам другого человека, стоящего на орудии. Тот падает в воду, плывет.

Судовой врач, которого тащат вниз головой, пытается уцепиться за канаты.

Крупный план трапа с ногами солдата на руками офицера, пытающегося схватиться за трап.

В части V после титра 1: крупный план мужчины, падающего на ступени лестницы.

Крупный план трех женщин, сидящих на ступенях лестницы, прижавшись друг к другу. Крупный план: мужчина, через которого перешагивают ноги казака, спускающегося по лестнице.

Ребенок, находящийся рядом со своей матерью на ступеньках лестницы, ранен одним из залпов. Крупный план истекающего кровью ребенка и его ног, по которым пробегают другие люди, и далее голова ребенка, через которую перешагивает женщина. Разрешено показать, как мать поднимает ребенка и идет навстречу казакам с ребенком на руках.

После титра 3: женщина с ребенком на руках падает под залпами казаков, казаки проходят вниз по лестнице мимо женщины. Мужчина взбирается вверх по решетке, перед которой лежит множество раненых, и падает, сраженный пулей. Крупный план рук женщины, вцепившейся в свой пояс. В то время как женщина падает навзничь на ступени лестницы, коляска с ребенком начинает катиться по ступеням вниз. Мужчина, пытающийся перелезть через решетку, настигнут пулей. Детская коляска катится мимо трупов и опрокидывается. Крупный план головы казака, размахивающего нагайкой».

В своей мотивировке главный цензурный комитет указывает между прочим на то, что «он оценил фильм, исходя из восприятия нормального рядового зрителя». Мятеж матросов происходит в 1905 году и «находит свою подробную и убедительную мотивировку в многочисленных кадрах и титрах фильма. Поводом

к мятежу послужило принуждение матросов употреблять в пищу кишащее червями мясо и приказ командира расстрелять справедливо воспротивившихся членов команды».

Главный цензурный комитет считал, однако, недопустимым демонстрацию тех кадров фильма, в которых имеются «излишества в изображении актов насилия» и которые «могут воздействовать на низменные инстинкты зрителя».

Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается. Опубликованные в сборнике документы, взятые из папки имперского комиссара по надзору за общественным порядком, относятся ко времени первой демонстрации фильма «Броненосец «Потемкин» в Берлине и отражают закулисную борьбу за запрещение фильма, которая велась представителями органов юстиции и военными властями Веймарской республики. Против этой закулисной возни энергично выступили организованные и неорганизованные рабочие, а также и представители прогрессивных кругов интеллигенции и буржуазии. В коммунистической и социал-демократической печати публиковались резкие протесты против попыток задержать демонстрацию «Потемкина». Нажим общественного мнения и грандиозный успех, который имел этот первый в истории киноискусства шедевр социалистического реализма, был решающим фактором, приведшим к благоприятному разрешению «спора» о «Броненосце «Потемкин».

Публикации материалов из архивов зарубежных стран, а еще больше публикации документов, освещающих творческую жизнь наших мастеров, начатые сборниками «Из истории кино», окажут существенную помощь исследователю развития киноискусства и, в частности, тем, кто занимается изучением жизни и творчества С. М. Эйзенштейна. Но в этой важной и полезной работе киносектора Института истории искусств заметны признаки самотека, что делает материалы отдельных сборников неравноценными.

Сборники появляются не чаще одного раза в год, объем их колеблется в пределах десяти печатных листов. Такой объем информаций надо признать недостаточным, если принять во внимание хотя бы только бурный количественный рост продукции кинематографии за шестьдесят лет. Рядом с важными материалами, такими, как описания архивных фондов крупнейших советских художников кино, их мемуары и отдельные выступления, неопубликованные исследования по истории кино и пр., в сборниках можно встретить публикации, неправомерно отнимающие много страниц у этого «малогабаритного» издания. Так, например, весьма сомнительна целесообразность публикации отрывка режиссерского сценария Ч. Г. Сабинского «Вот мчится тройка почтовая».

Другой пример неэкономного использования тесных рамок сборников являет публикация «Первая заявка на историко-революционный фильм». На восемнадцати страницах идет изложение истории заявки В. П. Касьянова о создании огромной серии историко-революционных картин. Сам факт и путь обсуждений заявки В. Касьянова в 1918 году заслуживает упоминания, но едва ли можно на это потратить десятую часть объема книги, ведь сам редактор сборников С. С. Гинзбург признает план Касьянова «очень наивным». Рядом с этим наивным планом помещена содержательная публикация Ю. Красовского о неосуществленном замысле С. Эйзенштейна и С. Третьякова, разрабатывавших тему о Китае. Этот материал потребовал в полтора раза меньше места.

Сборники содержат много весьма интересных публикаций, касающихся деятельности Н. Зархи, Дзиги Вертова, А. Довженко, Вс. Пудовкина. Высказывания и отдельные факты, связанные с их опытом, дают много материала для раздумий над вопросами организации сценарного дела.

Публикуя описание работ Н. Зархи, хранящихся в фонде ЦГАЛИ, А. Медведев отмечает актуальность поставленных Н. Зархи вопросов композиции сценария, организации творческих процессов в киноискусстве, а также взаимоотношений между режиссером и сценаристом.

В апреле 1932 года Н. Зархи на творческом декаднике газеты «Советское искусство» в докладе «Почему я перешел из кино в театр» подробно останавливается на тяжелых условиях работы сценариста на производстве, где в ту пору слишком часто забывали, что специфика кино есть выражение общих законов искусства.

Основная мысль, которая пронизывает все теоретические выступления Н. Зархи, зиждется на убеждении в неразрывности связи кинодраматургии с литературой и драматургией театра. Эта мысль отчетливо проводится в его эскизно намеченном капитальном труде, названном автором «Кинематургия». А. Медведев правильно отмечает, что эти наброски Н. Зархи являются благодатным материалом для исследователей теории киноискусства.

В том же третьем выпуске помещена интересная публикация С. С. Гинзбурга, продолжение большого труда Б. С. Лихачева: «Материалы к истории русского кино». Б. С. Лихачев умер, не достигнув тридцати трех лет, в расцвете творческих сил. Он оставил после себя ценное для историков наследство, и С. С. Гинзбург сделал весьма важное дело, опубликовав его.

Сборники «Из истории кино» — нужное и полезное издание. Можно только пожалеть о том, что выпускаются они в слишком ограниченном объеме и очень редко.

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Аппассионата» (по мотивам очерка М. Горького «В. И. Ленин»), 5 ч., цветной.

Сценарий Д. Афиногеновой, М. Анчарова, Ю. Вышинского; постановка Ю. Вышинского; главный оператор В. Яковлев; оператор Т. Гришин; художник И. Шпинель; звукооператор В. Лещев. Комбинированные съемки: оператор Н. Ренков; художник Ф. Красный.

Роль В. И. Ленина исполняет Б. Смирнов.

В ролях: А. М. Горький — В. Емельянов, Е. П. Пешкова — Д. Пешкова, Добровейн — Р. Керер, Гиль — М. Бернес, девочка — Таня Новичкова. Произведения Бетховена и Шопена исполняет Р. Керер.

●

«Это случилось в милиции», 9 ч.

Автор сценария И. Меттер; режиссер-постановщик В. Азаров; главный оператор М. Дятлов; режиссер М. Заржицкая; главный художник И. Шретер; художник А. Самулекин; композитор А. Флярковский; звукооператор С. Литвинов. Оператор комбинированных съемок В. Рылач.

В ролях: майор Сазонов — В. Санаев, полковник Прошин — М. Бернес, капитан Серебровский — В. Невинный, лейтенант Ганин — А. Белявский, майор Калнев — О. Голубицкий, Екатерина Ивановна — З. Федорова, Митя — Вова Дубинский, Зинаида Гавриловна — В. Владимирова, профессор Зубарев — С. Курилов, жена профессора — Л. Смирнова, Зубарев, сын — В. Муравьев, солдат Федор Кравченко — С. Николенко.

В эпизодах: М. Андрианова, К. Воронцова, В. Карпова, Е. Максимова, В. Подвиг, Н. Твердынская, Г. Юхтин, О. Аверичева, Г. Куликов, А. Лясото, Е. Маркина, З. Русина, А. Трусов, В. Яковлев, В. Бурлакова, Р. Конюхова, Е. Ласкевич, К. Немоляев, Н. Симкин, Ю. Цоглин, М. Ульянов.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Улица Ньютона, дом 1», 10 ч.

Авторы сценария: Э. Радзинский, Т. Вульфович; режиссер-постановщик Т. Вульфович; главные операторы: В. Карасев, Н. Жилин; художники-постановщики: В. Улитко, Т. Васильковская; композитор М. Вайнберг; звукооператор В. Яковлев; режиссер П. Лобачевская. Комбинированные съемки: А. Завьялов, Г. Сенотов. Авторы песен и исполнители: Ю. Ким, Ю. Коваль.

В ролях: Ю. Ильенко, Лариса Кадочникова, Е. Фридман, Е. Агафонов, В. Липпарт, Б. Горшенин, Н. Крюков, А. Лукьянов, О. Окулевич, Г. Сатини, А. Афанасьев.

В эпизодах: Е. Дубасов, В. Соломин, Р. Быков, Н. Силис, З. Гердт, Б. Рыжухин, Ф. Никитин, Ю. Дедович, А. Карпак.

ЯЛТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Трудные дети», 7 ч.

Автор сценария Ю. Сотник; режиссер-постановщик В. Цветков; главный оператор Л. Берковиц; оператор Е. Давыдов; художник П. Максименко; композитор В. Петров; текст песен: Б. Гайкович, Ю. Полухин; звукооператор С. Гурин. Комбинированные съемки: оператор Г. Сигалов; художник М. Полунин.

В ролях: Сева — Саша Кекиш, Ваня — Гена Бирюков, бабушка Севы — Т. Пельтцер, бабушка Вани — О. Порудолинская, Пашка — Игорь Лисовский, Сашка — Игорь Чичерин, их мать — А. Дмитриева, радиокорреспондент — Г. Качин, дворник — Г. Малиновская, Лида — Наташа Оводова, директор школы — А. Троицкая, пионервожатая — Э. Прохницкая.

В эпизодах: О. Абызова, М. Васильев, Г. Василенко, В. Градусов, Ю. Есауленко, Е. Невская, Ю. Ржецкий, Н. Стратулат, В. Харченко, Л. Татьянчук, В. Зайцев, Е. Малышев, Ю. Сагайдак, В. Балябин, С. Дворецкий, Л. Паникар.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Когда казаки плачут» (по мотивам «Донских рассказов» М. Шолохова), 3 ч.

Сценарий и постановка Е. Моргунова; операторы: Л. Косматов, И. Лукшин, А. Панасюк; художник В. Камский; композитор И. Дзержинский; текст песен Л. Куксо; звукооператоры: Б. Венгеровский, В. Ишунин, В. Костельцев.

В ролях: Дарья — Э. Цесарская, Прасковья — И. Мурзаева, Ульяна — Э. Чекулаева, Дуняша — Т. Забродина, Настя — А. Андреева, Федот — А. Гречаный, Стешка — Н. Горлов, Сашко — Г. Светлани, судья — В. Емельянов.

В эпизодах: З. Шашкова, Н. Шмаринова, А. Алексеев, В. Маркин, В. Тягушев.

КИНОСТУДИЯ «КИРГИЗФИЛЬМ»

«Улица Космонавтов», 9 ч., цветной.

Автор сценария С. Листов; постановка М. Рошаль; главный оператор И. Миньковецкий; художник-постановщик С. Ишенов; художники: М. Рудаченко, К. Невлер, С. Портной; режиссеры: Б. Абдылдаев, Л. Гуре-

вич; режиссер мультипликации Н. Федоров; композитор В. Кончаков; текст песен Н. Коржавина; звукооператоры:Ю. Шеин, Т. Океев; оператор Б. Галантер.

В ролях: Федька — Володя Зеленин, Сардар— Арстанбек Ирсалиев, Нурдин — Толеш Океев, Динара — Анара Садыкова, Закурдаев — В. Колпаков, Закурдаева — Д. Куюкова, почтальон — Ш. Тюменбаев, Зарлык, отец Сардара — К. Досумбаев, дядя Степан — В. Смирнов, лейтенант милиции — Б. Омуралиев, собаколов —К. Эсенов.

В эпизодах: С. Ирсалиев, Ч. Осмонов, И. Абдыкулов, Р. Кулманбетова, А. Кыдыкбаева, К. Рысмендеева, С. Иманкулов, Миша Котов.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Он жив», 2 ч.

Авторы сценария: О. Кубланов, Я. Сегель; режиссер-постановщик А. Неретниек; оператор В. Масс; художник Л. Грасманис; композитор Р. Гринблат; звукооператор Г. Коротеев; режиссер Ю. Целмс.

В главных ролях: Яна — И. Юриксоне, Артур — Е. Жариков.

В эпизодах: А. Кайриша, В. Зандберг, Р. Мустап, У. Ваздик, Н. Огоньков, Е. Веверис, А. Киршфельд, О. Эйхманис, У. Лусис.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Розовая шляпа», 2 ч.

Сценарий Л. Промет; режиссер В. Кяспер; оператор X. Рехе; художник Р. Раамат; композитор Я. Ряятс; звукооператор Р. Шёнберг.

В ролях: женщина — X. Эльвисте, девушка — Э. Аксель.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Миллионер», 1 ч., цветной.

Автор сценария С. Михалков; режиссеры и художники-постановщики: В. Бордзиловский, Ю. Прытков; композитор М. Меерович; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор Е. Ризо; художники-мультипликаторы: В. Бобров, Е. Хлудова, А. Петров, Е. Вершинина, И. Давыдов, Н. Богомолова, В. Карп, Е. Комова, Л. Носырев, В. Балашов.

Актеры: Э. Каминка, Ю. Хржановский.

«Фитиль» № 14 (Всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Три поросенка» («Союзмультфильм»).

Автор Л. Ленч; режиссер И. Аксенчук; оператор Н. Гринберг; композитор А. Варламов.

«Что нажужжали пчелы» (ЦСДФ).

Автор М. Вознесенский; режиссер-оператор К. Ряшенцев.

«Мое» («Ленфильм»).

Автор Б. Тимофеев; режиссер Л. Макарычев; оператор В. Грамматиков; композитор Л. Балай.

В ролях: З. Александрова, П. Суханов.

«Не мое» (Рижская киностудия).

Авторы: Ю. Борин, Л. Коваль; режиссер Р. Горяев; оператор Я. Бриедис; композитор Н. Золотонос.

Главный редактор С. Михалков; звукооператор журнала И. Любченко; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Герои не умирают», 4 ч.

Авторы фильма: сценарист Ю. Каравкин, режиссер С. Бубрик; музыкальное оформление В.Смирнова, Д. Рицнера; звукооператор И. Гунгер; графическое оформление В. Крестьянинова, К. Крыловой.

●

«Волшебный луч», 8 ч.

Авторы сценария: А. Новогрудский, Р. Кармен; режиссеры: И. Посельский, В. Катанян, Р. Кармен, Л. Махнач; главный оператор В. Цитрон; операторы: Л. Котляренко, И. Бганцев; композиторы: А. Муравлев, А. Локшин; звукооператоры: В. Георгиевская, Д. Овсянников. Комбинированные съемки: Н. Ренков, Б. Федосов.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Суровая память», 6 ч.

Авторы сценария: И. Персидский, К. Семенов; режиссер-оператор И. Персидски; автор текста С. Смирнов; композитор Э. Хагагортян; художник В. Добрин; звукооператор М. Иванов.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Ленин» («Последние страницы»), 4 ч.

Автор сценария Г. Фрадкин; режиссер Ф. Тяпкин; оператор О. Самуцевич; режиссер мультипликации В. Селицкий; операторы комбинированных и мультипликационных съемок: С. Валов, М. Жестырева, В. Сивков; художник П. Смирнов; композитор Р. Леденев; звукооператор А. Машистов.

Текст читают: А. Консовский, М. Синельникова.

●

«Станиславский» (Страницы великой жизни), 8 ч.

Автор сценария В. Комиссаржевский; режиссеры-постановщики: Я. Миримов, В. Моргенштерн; оператор Б. Сломянский; композитор А. Муравлев; звукооператор А. Камионский; художник Я. Фельдман; режиссер С. Козьминский.

Текст читает Л. Хмара.

Участвуют артисты МХАТа имени Горького: А. Грибов, А. Горюнова, А. Золотухин, А. Комиссаров, Т. Пушкина, И. Тарханов, М. Юрьева, М. Яншин.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Так делают канцлеров», 8 ч.

Производство студии документальных фильмов ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Иоахим Хельвиг, Вольфгант Вейс; режиссер Иоахим Хельвиг; оператор Хорст Донт.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

●

«Так было», 5 ч.

Производство студии документальных фильмов в Варшаве, Польша.

Режиссеры: Е. Боссак, В. Казмерчак.

Фильм дублирован на студии «Моснаучфильм». Режиссер дубляжа Р. Кондратьева; композитор А. Марковский.

●

«Конец «Никотианы» (по роману Димитра Димова «Табак»), 1-я серия— 7 ч., 2-я серия— 8 ч.

Производство студии художественных фильмов, София.

Авторы сценария: Д. Димов, Н. Корабов; режиссер Н. Корабов; оператор В. Радев; художник К. Джидров; композитор В. Казанджиев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горь-

кого. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Главные роли исполняют и дублируют: Ирина — Н. Коканова (дублирует Н. Фатеева), Борис — Й. Матев (В. Сафонов), Лила — М. Стоянова (М. Виноградова), Павел — И. Касабов (Ф. Яворский), Динко — П. Слабаков (Б. Кордунов), Шишко — Н. Попов (К. Тыртов), Варвара — Л. Давидова (О. Маркина), фон Гайер — В. Лангхоф (А. Александровский).

●

«Легенда в поезде», 8 ч.

Производство киностудии «Гунния», Будапешт.

Автор сценария Роберт Бан; режиссер Тамаш Рени; оператор Отто Форгач; художник Бела Зайхан; композитор Геза Берки.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Дикан.

Роли исполняют: Имре Шинкович, Адам Сиртеш, Илдико Печи, Ласло Банхиди, Йожеф Мадараш, Иштван Станкаи, Аттила Лётте, Йожеф Каутцки, Габор Конц, Деже Гараш, Ласло Дьёрдь, Шандор Щука.

Роли дублируют: Карло — В. Авдюшко, доктор — В. Балашов, Гугиш — А. Фриденталь, Жига — Б. Баташов, Лакатош — А. Сафонов, Моноштори — Ю. Леонидов, Бонуш — В. Прокофьев, Ица — Т. Яренко.

●

«Под черной маской» (по роману Мора Йокаи «Бедные богачи»), 9 ч., цветной.

Производство киностудии «Гунния», Будапешт.

Автор сценария и режиссер Фридеш Бан; оператор Дьёрдь Иллеш; художник Бела Зейцхман; композитор Режё Кокаи; звукооператор Михай Лехманн.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют: Дюла Венкё, Марианн Кренчеи, Маргит Бара, Йожеф Ланг, Габор Мади Сабо, Шандор Деак, Иштван Эгри, Вера Фараго, Ила Лот, Ене Хорват, Ласло Черба, Шандор Фейеш и другие.

Роли дублируют: В. Дружников, Н. Меньшикова, М. Кремнева, В. Прохоров, А. Алексеев, Ю. Мартынов, А. Кубацкий, А. Хвыля, К. Тыртов, М. Стриженова, П. Шпрингфельд, С. Курилов, Ю. Леонидов, О. Жизнева, Н. Агапова, П. Винник, Г. Михайлов, Л. Поляков, Т. Логинова.

●

«Наследство казначея Стамбула» (по мотивам романа Мора Йокаи «Золотой человек»), 10 ч., цветной.

Производство киностудии «Гунния», Будапешт.

Автор сценария Виктор Гертлер; режиссер Виктор Гертлер; оператор Отто Форгач; художники: Ласло Дуба, Ференц Копп; композитор Отто Винце.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа М. Лексаченко.

Роли исполняют и дублируют: Михай Тимар — Андраш Чорба (дублирует Ф. Яворский), Тимеа — Илона Береш (Н. Крачковская), Атхалие — Марианн Кренчеи (С. Холина). Бразович—Золтан Гречуш (Я. Беленький). Жофи — Хильда Гобби (А. Панова), Качука — Фрида Барани (Ю. Мартынов), Ноэми — Илдико Печи (В. Бурлакова), Тереза — Юци Комлош (В. Беляева), министр — Карой Ковач (Я. Янакиев), Али Чорваджи— Эрнё Сабо (В. Файнлейб).

●

«Дождливое воскресенье», 10 ч.

Производство киностудии «Гунния», Будапешт.

Сценарий Жужа Понграц; режиссер Мартон Келети; оператор Тибор Вадьоцки; музыка Сабольч Фенеш; звукооператор Ене Ванклер; художник Бела Зайхан.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Б. Кордунов; звукооператор дубляжа А. Ванециан.

Главные роли исполняют: Дёнди Полони, Тери Тордаи, Илона Береш, Ютка Халас, Антал Пагер, Карой Меч, Дьёрдь Кальман, Вильмош Менделени.

Роли дублируют: Н. Головина, В. Хмара, О. Стриженов, Н. Румянцева, И. Выходцева, Е. Муратова,Т. Логинова, М. Стриженова, Г. Качин, В. Ферапонтов, В. Кочеткова, Л. Поляков,Л. Кадров, В. Ивашов, Е. Мельникова, Ю. Мартынов, Г. Самохина.

●

«Господин учитель Ганнибал» (по повести Ференца Мора «Воскресение Ганнибала»), 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Будапешт.

Авторы сценария: Золтан Фабри, Иштван Денеш, Петер Сас; режиссер Золтан Фабри; оператор Ференц Сечени; художник Иван Амбрози; композитор Зденко Тамашшь.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Сухобоков; звукооператор дубляжа К. Амиров.

В главной роли Бела Нюл — Эрнё Сабо (дублирует К. Тыртов).

В остальных ролях: Эмми Бутткаи, Мани Кишш, Оскар Ашер, Эден Барди, Бела Барши, Ференц Бешшенеи, Золтан Грегуш, Золтан Макляри, Рудольф Шомодьвари.

Роли дублируют: З. Воркуль, Д. Столярская, Я. Беленький, Э. Геллер, М. Глузский, О. Голубицкий, В. Захарченко, Ю. Чекулаев, Г. Шпигель.

●

«Однажды ранней осенью», 9 ч.

Производство Ханойской киностудии, ДРВ.

Авторы сценария: Хюн Ван, Хай Нинь; режиссер Хюн Ван; оператор Хонг Шен; художник Ле Тхань Дык; композитор Чан Нгаук Сыонг.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Тхом — Тюэ Минь (дублирует Е. Тэн), Киен — Ча Зянг (С. Холина), муж Киен — Хоанг Цан (А. Кузнецов), Зыонг — Кюн Ан (А. Сафонов), французский сержант — Ле Ван Фук (О. Голубицкий), дядюшка Ман—Тю Кюи (К. Тыртов), Тинь — Фам Нгаук Ле (В. Балашев), Кан — Као Тхюет (Валерий Светлов), Ха Шон — Кюи Кханг (Миша Кисляров).

●

«Шайка бритоголовых», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Лотар Кройц, Рихард Грошопп; режиссер Рихард Грошопп; оператор Зигфрид Хёнике; художник Харальд Хорн; композитор Хельмут Нир.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Лотар Черник —Ульрих Тайн (дублирует А. Кузнецов), журналистка — Бригитте Краузе (В. Чаева), писатель — Пауль Берндт (А. Алексеев), Джеки — Ирене Фишер (Е. Тэн), Кинг — Томас Вайсгербер (В. Прокофьев), Козел — Рольф Рёмер (В. Борискин), Пупсик — Юрген Ротерт (А. Сафонов), Перепелка — Юрген Пёршман (С. Коренев), Опа — Карл-Рихард Шмидт (О. Голубицкий).

●

«Два шага до ошибки», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Манфред Круг, Хорст Бастиан; режиссер Хайнц Тиль; оператор Иозеф Новотный; художник Кристоф Шнайдер; композитор Андре Азриэль.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Георг Николаус — Манфред Круг (дублирует Н. Рыбников), Каролина Мерцен — Дитлинда Трайф (Д. Столярская), Роза — Марита Бемэ (Н. Зорская),

Буби — Юрген Форрип О. Голубицкий).

●

«Суровая юность», 8 ч.

Производство студии художественных фильмов, Пхеньян.

Сценарий Пак Ын Хо; режиссер Цой Ном Сон; оператор Пак Гён Вон; художник О Дин Хван; композитор Юн Сын Дик; звукооператор Ким Ды Чхун.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Демидова.

Роли исполняют и дублируют: Ман Ок — Тхак Ён Док (дублирует Л. Садовникова), Юн Хэ — Цой Пу Гир (А. Архипов), Сун Хи — Ким Хён Сук (Г. Теплинская), командир партизанского отряда — Чху Сок Пон (С. Фесюнов), мать Ман Ок — Ан Дон Ук (Б. Блинова), мать Юн Хэ — Ли Сук (В. Липсток), дедушка — Дон Ун Пон (Е. Григорьев).

●

«Враждебная стрельба», 1 ч., цветной.

Производство студии рисованных фильмов в Бельска-Бяла, Польша.

Автор сценария и режиссер Лехослав Маршалек; художник-постановщик Лешек Лорек; мультипликаторы: Станислав Дульц, Руфин Струзик; оператор Здислав Познанский; композитор Вальдемар Казанецкий.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский.

●

«Необыкновенная карьера», 1 ч., цветной.

Производство студии короткометражных фильмов «Се-Ма-Фор» в Лодзи, Польша.

Автор сценария, режиссер и художник Тадеуш Вилкош; композитор Ежи Матушкевич; оператор Евгений Игнатюк; кукловод Мариан Кербайчак.

●

«Приключения кота Юлия», 1 ч., цветной.

Производство студии рисованных фильмов в Бельска-Бяла.

Авторы сценария: Алисия Дрышкевич, Збигнев Чернелецкий; режиссер Лехослав Маршалек; оператор Здислав Познанский; художник Альфред Бедрава; композиторы: Вольдемар Казанецкий, Збигнев Чернелецкий.

Текст читает Феликс Яворский.

●

«Экзамен на честность», 3 ч.

Производство студии научно-популярных фильмов, Лодзь.

Авторы сценария: Эдмунд Низюрский, Войцех Фивек; режиссер Войцех Фивек; оператор Северин Бонцала; художник Ежи Вечорек; музыка Ришарда Масловского.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа В. Зорин.

Роли исполняют и дублируют: профессор — Станислав Мильский (дублирует К. Тыртов), Менчик — Януш Варгуляк (Андрюша Чекулаев).

В эпизодах: Ендрек Блащик, Яцек Лясковский, Славек, Высмык, Шимек.

Дублируют: С. Коренев, Володя Танков, Женя Апенкова, К. Румянова, А. Попова.

●

«Баллада о принцессе Лилиане», 1 ч., цветной.

Производство киностудии малых форм «Се-Ма-Фор», Лодзь.

Авторы сценария: Кароль Баранецкий, Адам Охоцкий; режиссер и художник Зенон Василевский; оператор Лешек Нартовский; композитор Томаш Кизеветтер; звукооператор Ян Радич.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев.

●

«Неизвестная планета», 1 ч.

Производство студии киноминиатюр, Варшава.

Авторы сценария: Анджей Лях, Ромульда Лях; режиссер-художник Стефан Шваркопф; композитор Вальдемар Казанецкий; художники-мультипликаторы: Е. Скужа, А. Староселец, Э. Рузенорецкий, М. Яблонский; оператор М. Недзвецкая; звукооператор Ян Радлич.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев.

●

«О тех, кто украл луну» (по одноименной сказке Корнеля Макушинского), 7 ч., цветной.

Производство творческого объединения «Сирена», Лодзь.

Сценарий: Ян Бжехва, Ян Баторы; режиссер Ян Баторы; оператор Богуслав Ламбах; художник Анатоль Радзинович; композитор Адам Валацинский.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Трахтенберг; звукооператор дубляжа Р. Маргачева.

Роли исполняют и дублируют: Войцех — Людвик Бенуа (дублирует В. Захарченко), мать — Хелена Гроссувна (Е. Савинова), бургомистр — Януш Страхоцкий (Я. Янакиев), учитель — Тадеуш Возняк (А. Кубацкий), Мортаделла — Януш Клосинский (С. Курилов).

В ролях Яцека и Пляцека — Лех и Ярек Качинские (дублируют Н. Румянцева, М. Виноградова).

●

«Гангстеры и филантропы», 9 ч.

Производство творческого объединения «Камера», Польша.

Авторы сценария: Ежи Гофман, Эдвард Скужевский, Богдан Чешко; режиссеры: Ежи Гофман, Эдвард Скужевский; оператор Ежи Липман; композитор Люциан М. Кашицкий; художник Роман Волынец.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: профессор — Густав Холоубек (дублирует А. Карапетян), судья — Казимеж Опалинский (М. Трояновский), Пармезан — Мирослав Майхровский (Ю. Саранцев), лысый — Войцех Раевский (В. Файнлейб), Шуруп — Мечислав Павликовский (В. Захарченко), Анастази Ковальский — Веслав Михниковский (Я. Янакиев), его жена — Ганна Белицка (М. Гаврилко), Ганка, их дочь — Магда Целувна (Н. Гребешкова), Лолита — Барбара Модельска (В. Чаева).

●

«Сделано в Африке», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Теофил Попеску, Ион Добреску; композитор Винтила Арабоно; мультипликатор Жюльетта Бадвельян; режиссер Олимп Вэрэштяну.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский.

●

«В небе нет решеток», 10 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария и режиссер Франчиск Мунтяну; оператор Григоре Ионеску; художник Джулио Тинку; композитор Раду Шербан.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Главные роли исполняют и дублируют: Михай Стрихан—

Василь Иким (дублирует В. Прокофьев), Ана Барбу—Анда Каропол (Нонна Тэн), профессор Берческу—Ливиу Чулей (В. Дружников).

В остальных ролях: Борис Чорней, Чела Дима, Штефан Чуботэрашу, Аурел Чорану, Тудорел Попа, Нуку Пэунеску, Мирча Септилич и другие.

Роли дублируют: А. Карапетян, Г. Георгиу, В. Балашов, В. Караваева, В. Тягушев, А. Юрьев. Я. Беленький, Д. Столярская.

●

«Сентиментальная повесть», 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария Хория Ловинеску; режиссер Миху Юлиан; операторы: Санду Инторсуряну, Георге Гершдорфер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют: Ирина Петреску, Кристя Аврам, Виктор Ребенджук, Дойна Тутеску, Георге Енаке, Эмиль Тотта, Василе Нитулеску, Тома Караджиу.

Роли дублируют: Джордже — В. Рождественский, Ирина — А. Кончакова, Пантази — В. Балашов, Фрынку — Ф. Яворский, Мареш — Н. Рыбников, Анка — Г. Водяницкая, Дан — О. Голубицкий, Варлам — Ю. Чекулаев.

●

«Смерть на острове сахарного тростника», 10 ч., цветной.

Призводство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: М. Фабера, И. Купка, И. Секвенс; режиссер Иржи Секвенс; оператор Ян Калиш; художник Карел Лиер; композитор Вильям Буковый.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа В. Костельцев.

Роли исполняют и дублируют: д-р Троян, судовой врач — Иржи Вала (дублирует Ф. Яворский), Катержина—Мария Томашова (Н. Зорская), Милан Кадлец, ее муж — Иржи Холый (В. Балашов), Пирнер, ее отец — Франтишек Смолик (А. Кельберер), Джильберти, коммерсант—Зденек Штепанек (Я. Беленький), Жан — Ги Декомбль (Ю. Саранцев), Аппаву, комиссар — Рудольф Грушинский (Н. Граббе), Хаген, фотограф — Вацлав Лохниский (Д. Масанов), Хризомалис, хозяин гостиницы — Вальтер Тауб (К. Тыртов).

●

«Воскресенье в будний день», 9 ч.

Совместное производство киностудии «Баррандов» (Прага)и киностудии «Гунния» (Будапешт).

Автор сценария Юдит Мариашши; режиссер Феликс Мариашши; оператор Дьёрдь Иллеш; художник Карел Лиер; композитор Штепан Луцкий.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Главные роли исполняют и дублируют: Яна — Яна Брейхова (дублирует С. Холина), Ирка — Иван Мистрик (А. Фриденталь), Клара — Ева Рутткаи (Е. Тэн), Келемен — Миклош Габор (А. Кузнецов), Валента — Ярослав Марван (А. Карапетян).

●

«Эшелон из рая» (по книге Арношта Люстига «Ночь и надежда»), 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Арношт Люстиг, Збынек Бриних; режиссер Збынек Бриних; оператор Ян Чуржик; художник Карел Шквор; композитор Иржи Стернвальд.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют и дублируют: Лёвенбах — Зденек Штепанек (дублирует С. Курилов), Мармульштауб — Честмир Ржанда (Ю. Чекулаев), Герц — Илья Прохарж (А. Кузнецов), Бинде — Иржи Врштяла (А. Карапетян), Голлер — Ярослав Раушер (В. Балашов), Кнехт — Индржих Нарента (М. Глузский), Лиза — Анни Фрей (Н. Крачковская), Дятел — Йозеф Абрхам (В. Прокофьев.)

●

«Сколько слов нужно для любви», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Прага.

Авторы сценария: Ян Отченашек, Иржи Секвенс; режиссер Иржи Секвенс; оператор Ян Калиш; художник Карел Лиер; композитор Вильям Буковый.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Главные роли исполняют и дублируют: шофер такси— Владимир Менщик (дублирует Ю. Белов), Ферда Калина — Властимил Бродский (В. Балашов), Заза — Яна Главачова (Е. Тэн), Франтишек Гадраба — Милош Копецкий (Г. Георгиу), Марцелла—Квета Фиалова (Г. Водяницкая), Мим — Ладислав Фиалка, Аты—Валерия Провазникова (Оксана Даньшина), лейтенант — Иржи Вала (А. Карапетян), подруга лейтенанта — Яна Брейхова (Т. Яренко), инженер — Зденек Ржегорж (В. Файнлейб).

●

«Козара», 1-я серия — 6 ч., 2-я серия—7 ч.

Производство «Боснафильм», Сараево, Югославия.

Авторы сценария: Ратко Дурович, Стеван Булайич, Велько Булайич; режиссер Велько Булайич; оператор Александр Секулович; художник Душко Иеричевич; композитор Владимир Краус-Райтерич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Главные роли исполняют: Берт Сотлар, Бата Живойнович, Милена Дравич, Оливера Маркович, Драгомир Фелба, Любиша Самарджич.

Роли дублируют: В. Дружников, Ю. Саранцев, В. Прокофьев, В. Баташев, Н. Крачковская, Н. Зорская.

●

«Медальон с тремя сердцами», 9 ч.

Производство «УФУС», Белград, Югославия.

Авторы сценария: Владан Слиепчевич, Пуриша Джорджевич, Владимир Басара, Любиша Лазаревич; режиссер Владан Слиепчевич; операторы: Йосип Новак, Велибор Андрейевич; художник Властимир Гаврик; композитор Владимир Краус-Райтерич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Павле — Северин Биелич (дублирует Ю. Чекулаев), Чия — Станислава Пешич (О. Громова), Душко—Милош Жутич (А. Кузнецов), Миле — Борис Дворник (В. Прокофьев), Верица — Весна Краина (Н. Румянцева).

●

«Молодой повстанец», 8 ч.

Производство Кубинского института киноискусства и кинопромышленности.

Авторы сценария: Чезаре Дзаваттини, Хулио Гарсиа Эспиноса, Хосе Массип, Эктор Гарсиа, Хосе Эрнандес; режиссер Хулио Гарсиа Эспиноса; оператор Хуан Марине; художник Педро Г. Эспиноса; композитор Лео Броуэр.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарян; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Педро—Блас Мора (дублирует Ю. Мартынов), Артемиса — Вембер Брос (Ю. Саранцев), Гавана — Хосе Йедра (А. Юшко), Гватемала — Карлос Сессано (Р. Панков), Кампечуэла — Леонель

48078

Альегес (О. Голубицкий), Мансанильо — Иносенсио Тельес (И. Безяев).

●

«Жизнь и приключения Николаса Никльби» (по одноименному роману Диккенса), 9 ч.

Производство «Илингстудиоз», Англия.

Автор сценария Д. Дайтон; режиссер А. Кавальканти; оператор Г. Дайнз; художник М. Рельф; композитор Бернес; продюсер М. Бэлкон.

Роли исполняют и дублируют: Николас Никльби — Д. Бонд (дублирует В. Прокофьев), Ральф Никльби — С. Хардвик (А. Полевой), миссис Никльби — М. Меррэл (М. Корабельникова), Кэт Никльби — С. Хоус (С. Мизери), Ньюмен Ногс — Б. Майлс (А. Тарасов), Уэкфорд Сквирс — А. Дрэйтон (Я. Беленький), Смайк — О. Вудс (Алеша Золотницкий), Маделен Брэй — Д. Бэлкон (М. Лифанова), Винсент Крамлз — С. Холлоуэй (В. Кенигсон).

●

«Бунтарь» (по роману Джузеппе Берто), 10 ч.

Производство «Чинериц», Италия.

Автор сценария и режиссер Ренато Кастеллани; оператор Армандо Наннуцци; композитор Нино Рота.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарян; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Микеле—Адельмо ди Фрайа (дублирует Ф. Яворский), Нино — Франческо Семинарио (Б. Бурляев), Милиелла — Серена Вергано (Н. Крачковская), Патаро—Марио Нерарде (Ю. Саранцев), Джулия — Анна Филиппини (А. Кончакова), Филиани — Джованни Базиле (А. Кузнецов).

●

«Жемчуг святой Люсии», 8 ч.

Производство Матоук, С. А. Мексика.

Авторы сценария Луис Алькориса, Хесус Веласкес; режиссер Луис Алькориса; оператор Росалио Солано; художник Хесус Брачо; композитор Серхио Герреро.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа А. Избуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Эуфемио—Хулио Альдама (дублирует К. Тыртов), Чабела — Норма Анхелика (Н. Зорская), Дон Томас — Андрес Солер (В. Балашов), Приска — Анита Бланч (М. Гаврилко), Матиас — Ноэ Мурайама (Ю. Саранцев).

●

«Карусель», 8 ч.

Производство киностудии «Чурубуско», Мексика.

Авторы сценария: Пабло Салинас, Серхио Вехар; режиссер Серхио Вехар; оператор Луис Медина; художник Леопольдо Коваррубиас; композиторы: Федерико Баена, Тереса Хассо.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют: Сусана Александер, Луис Байордо, Алехандро Пароди, Карлос Рикельме, Лоурдес Каналес, Сальвадор Васкес, Педро Камель.

Роли дублируют: Н. Румянцева, А. Кузнецов, В. Прокофьев, И. Рыжов, О. Громова, Е. Апенков.

●

«Афера в казино», 9 ч., цветной.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР)— «А. Б. Пандора фильм» (Швеция).

Автор сценария и режиссер Артур Поль; оператор Иоахим Хасслер; композитор Мартин Бёттхер.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют: Гертруд Кюкельман, Ян Хендрикс, Рудольф Форстер, Петер Пазетти, Свен Линдберг, Вилли А. Клейнау.

Роли дублируют: М. Виноградова, А. Карапетян, Ф. Яворский, К. Тыртов, Я. Беленький, Л. Фричинский.

Издание Союза работников кинематографии СССР
Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А10922. Подписано к печати 27/XI 1963 года. Формат бумаги 82×108$^{1}/_{16}$.
Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Учетно-издательских листов 17,5.
Тираж 29 000 экз. Заказ 2829

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза
Москва, проспект Мира, д. 105
Цена 1 руб.

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» за 1963 год

(Цифрами обозначен номер журнала)

МАСТЕРСТВО АКТЕРА

ОПЕРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО

МАСТЕРСТВО ХУДОЖНИКА КИНО

УЧИТЕЛЮ, СТУДЕНТУ, ЧЛЕНУ КИНОКЛУБА

СЛОВО—УЧЕНЫМ

ЗА РУБЕЖОМ

48078

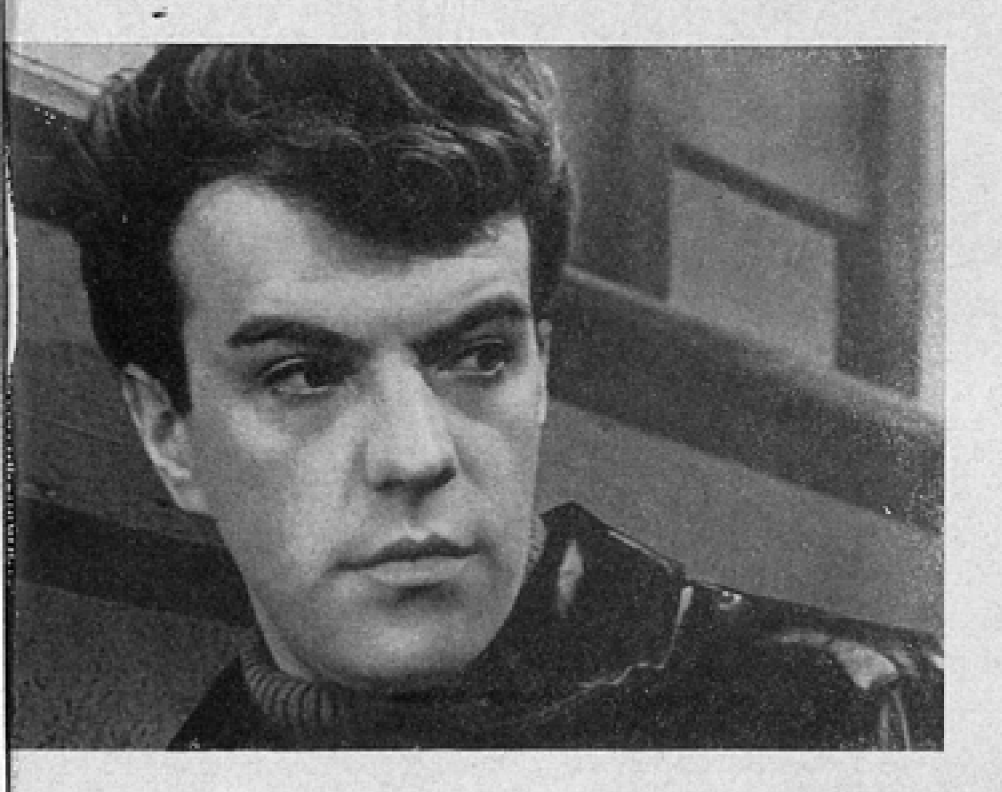
МЕМУАРЫ О НЕДАВНЕМ

ПУБЛИКАЦИИ

БИБЛИОГРАФИЯ







«ТЕПЕРЬ ПУСТЬ УХОДИТ»
(по одноименной пьесе Дж. Б. Пристли)

Автор сценария и режиссер С. Алексеев. Оператор Э. Гулидов. Художник А. Бергер. Композитор В. Юровский. Звукооператор В. Киршенбаум. «Мосфильм», 1963.

Сверху вниз:
Н. Гуляева — Фелисити; Ю. Кольцов — Саймон Кендл; В. Шалевич — Стэн; И. Гошева — Гермион



Индекс 70399

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал



ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь народным университетам культуры;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1964 год **ПРИНИМАЕТСЯ** в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на месяц 1 руб.,

на год 12 руб.